UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00685203 2

70
I

SCRITTI

DI

STORIA LETTERARIA E POLITICA

I

BENEDETTO CROCE

SAGGI

SULLA

LETTERATURA ITALIANA

DEL SEICENTO

11012

30249
9/12/13.

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1911

PROPRIETÀ LETTERARIA
A NORMA DELLE VIGENTI LEGGI

Stampato in Trani, coi tipi della Ditta Tipografica Editrice
Vecchi e C.

ALL'AMICO

CORRADO RICCI

COME AD AMOROSO RICERCATORE

DEL SEICENTO ITALIANO

PREFAZIONE

Ripetere che la letteratura italiana del Seicento è ancora un territorio ignoto o mal noto, può sembrare, secondo i casi, o un'ingiustizia o una frase generica e vana. Ingiustizia, quando quell'affermazione importi disconoscimento dei non pochi e accurati lavori che si sono avuti negli ultimi anni in Italia anche intorno a quel secolo di letteratura; generalità vana, quando, non intendendosi disconoscere il merito di quei lavori, si vuole manifestare la propria insoddisfazione per ciò che finora si è fatto, e invocare nuova luce. È ovvio che di ogni periodo storico, di ogni fatto, di ogni scrittore, si può sempre asserire, senza pericolo di errare, che esso rimane ignoto o mal noto, non essendo mai possibile esaurire tutti gli infiniti problemi e aspetti di problemi, che un periodo, un fatto o uno scrittore suscitano di continuo, secondo le nuove relazioni ideali in cui il moto degli spiriti li viene via via collocando.

Per altro, se quell'affermazione viene ripetuta pel Seicento come non si suole (o, almeno, non nella stessa misura) per altri periodi della nostra storia letteraria,

la cagione è nell'avvertire più o meno consapevolmente che al caso del Seicento essa si applica in modo più stretto. Contro la letteratura di quel periodo si ebbe, sulla fine del secolo decimosettimo e ai primi del decimottavo, una reazione violenta, paragonabile, direi quasi, alle repressioni medievali esercitate contro gli eretici e le *jacqueries*, o a quelle moderne contro i comunardi. La critica della reazione antisecentistica fece sommarie esecuzioni in massa, demolì le case dei nemici, sparse sul terreno il sale e vi eresse colonne d'infamia! Non ho bisogno di ricordare i giudizî del Crescimbeni, del Gravina, dello Zeno, del Muratori: ossia di coloro che furono, tutt'insieme, capi della reazione e storici dei loro vinti nemici; anzi, primi delineatori di una storia della letteratura e poesia italiana, nella quale si adoperarono a collocare in bieca luce il secolo che li aveva preceduti. Parlare della letteratura del Seicento come di una follia, di una pestilenza, di una decadenza, divenne costante. « In quel tempo (scriveva Niccolò Amenta), cioè tra la fine del decimosesto e il principio del diciassettesimo secolo, e nella toscana e nella latina poesia, cominciò a sprezzarsi in Italia... la proprietà dell'idioma, la maniera del dire degli antichi, l'attaccamento, la naturalezza, l'imitazione, il costume, e, per conseguente, tutta l'arte ed ogni regola per bene ed ornatamente poetare »[1]. Gli arcadi, nel comparare sè stessi ai loro padri e avoli, gioi-

[1] Prefaz. alle *Rime e prose* di monsignor Scipione Pasquale (Vinegia, 1703).

vano come uomini ai quali il cielo era tornato a sorridere benigno. « Felice secolo esclamava Apostolo Zeno, nel 1698, a proposito dei versi del Baruffaldi, che, dopo un principio così infelice, emenda con un così bel fine i suoi errori! »[1].

Questa intonazione, data al racconto della storia letteraria del Seicento, si propagò in tutti i libri scritti nei tempi seguenti; a cominciare dalla grande opera del Tiraboschi. Il quale premette al capitolo sulla poesia italiana di quel secolo il seguente esordio: « Eccoci a un argomento, di cui par che l'Italia debba anzi andar vergognosa che lieta e superba... Purtroppo, dobbiam confessare che fra' poeti di questo secolo il maggior numero è di quelli, le cui poesie or non possono aver altr'uso che di servir di pascolo alle fiamme o alle tignuole o d'esser destinate anche a più ignobile uffizio. Ma dovrò io rinnovare in certo modo la piaga, che il reo gusto fece allora all'Italia, col far menzione di tanti inutili poetastri, dei quali ella fu inondata ed oppressa? Né io ho il coraggio a farlo, né, ove pure l'avessi, potrei sperarne lode od applauso da' lettori di questa storia. Si giacciano essi dunque dimenticati fra quelle polveri, a cui son or condannati... »[2]. E dall'opera del Tiraboschi saltando alle recentissime, e propriamente alle due speciali storie letterarie del Seicento dovute al Morsolin e al Belloni, troveremo che le prime parole del Mor-

[1] Lettera riferita dal Negri, *Vita di Apostolo Zeno* (Venezia, 1816), pp. 447-8.

[2] *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, parte III, c. 3.

solin sono: « Nominanza non buona ha lasciato di sé, per ciò che si riferisce alla letteratura, quel periodo di tempo, ecc. »[1]; e che il Belloni, tanto più largo ed equo, nel prendere a discorrere della lirica secentesca, pur sente il bisogno di dichiarare: « Io mi limiterò a pochi cenni, e, scotendo da qualche vecchio e dimenticato libricciuolo la polvere secolare che forse vi si posò sopra dal dì della pubblicazione, e che d'ora innanzi vi ricadrà lenta e grave forse per sempre, richiamerò a brevi istanti di vita alcuno (e i pochi basteranno a far conoscere i più) della turba dei marinisti »[2].

È vero che non sempre, né da tutti, si continuò a gettare gridi di scandalo, a borbottare scongiuri, a ritrarsi con pudico orrore, al modo dei critici arcadi. Nel secolo decimonono in particolare, dopo tante vicende di ogni sorta, sociali e letterarie, che facevano apparire quell'epoca ben morta e lontana, si prese più volentieri, di fronte al Seicento e alla sua cultura, l'atteggiamento curioso, scherzoso, ironico; effetto, per una parte, del buon senso francesizzante e, per l'altra, di una certa tolleranza che si era inaugurata verso la storia. Decisivo fu, per questo rispetto, l'esempio del Manzoni, il quale, nei *Promessi sposi*, seppe sorridere dei sentimenti, delle abitudini mentali, dei costumi proprî del tempo ch'egli ritraeva; e, nell'introduzione a quel romanzo, parodiò e argutamente comentò un pezzo di prosa secentesca.

---

[1] B. Morsolin, *Il Seicento* (Milano, Vallardi, 1880), p. 1.
[2] A. Belloni, *Il Seicento* (Milano, Vallardi, 1899), p. 81.

Quasi tutti i più recenti lavori critici sugli scrittori del Seicento sono come ricalcati su quel saggio critico manzoniano. Ma la superiorità ironica, al pari della passionalità commossa, non è atta a fare scorgere se non qualche lato solamente dei fatti ai quali si rivolge lo sguardo. Per narrare la storia, è necessario piegarsi verso di essa e ascoltarla con benevolenza e indulgenza.

Certo, accenni di benevolenza e, perfino, speciali apologie del Seicento non sono mancate; ma le difese sono state informate ai concetti medesimi dai quali moveva l'accusa. In altri termini, concedendosi la profonda corruttela di quella letteratura, si cercava di mostrare come non tutti gli scrittori ne fossero stati allora attinti o penetrati fino all'osso. La cosa non era difficile, perchè in ogni epoca si trovano spiriti indipendenti che sanno percorrere la propria via senza lasciarsi attrarre dalla moda; e vi sono altresì i timidi e fiacchi che, incapaci di dominare la corrente, se ne tengono lontani e guardinghi per paura. Ma, presentando la storia a questo modo, si viene a confondere l'episodio con l'azione principale, o si dà rilievo a individui e opere che hanno pregio meramente negativo; onde è accaduto che nella storia letteraria del Seicento il luogo dei forti o dei meno deboli è stato spesso usurpato dai deboli o dai più deboli. « Io mi studierò di mostrare (continuava il Tiraboschi nella pagina citata di sopra) che, benchè quasi tutta l'Italia andasse follemente perduta dietro a quel falso lume, che tanto e tanti sedusse, il numero però di coloro che non si lasciarono travolgere

dalla corrente, non fu sì scarso, come da molti si crede, e che anche nel secolo decimosettimo non fu del tutto priva l'Italia di leggiadri ed eleganti poeti ». Corretti e languidi petrarchisti, noiosi imitatori di Orazio e di Pindaro, frigidi dicitori di celie, ebbero, per tal modo, il lasciapassare e l'approvazione, e figurarono da *pauci electi* nel paradiso della storia letteraria. Col medesimo criterio furono condotte le antologie, nelle quali il Seicento è sempre rappresentato dagli scrittori « non secentisti », o dai luoghi delle opere loro nelle quali i secentisti non « seicenteggiarono » e si attennero alla tradizione. E giacché i più di codesti « innocenti » furono toscani, si continuò ad attribuire per quel secolo alla Toscana l'egemonia spirituale che, allora per l'appunto, essa veniva perdendo, così nella poesia e nel pensiero politico come nelle arti figurative.

Del resto, le difese sono, in istoria, pericolose non meno delle accuse, perché inducono anch'esse all'unilateralità e al sofisma e a smarrire la visione diretta, piena e concreta del fatto. Di qui il dubbio e lo scontento, che lasciano le parecchie apologie tentate finora del Seicento. È stato detto, p. e., più volte e da molti che, in quel tempo, la letteratura italiana progredì, perché si arricchì di nuovi generi, quali il poema eroicomico e il dramma musicale. Ma che cosa importano i nuovi generi, quando, sotto quelle categorie dei retori, non c'è il nuovo pensiero e la nuova forma? È stato affermato che il secentismo reagì contro l'umanesimo e anticipò il romanticismo. Ma, se qualche somiglianza si nota tra i due periodi letterarî,

specie in una certa predilezione pel pittoresco, c'è poi sostanzialmente nulla di comune tra l'esteriorità pomposa del secentismo e l'interiorità travagliata del romanticismo? La ribellione alle regole ebbe lo stesso significato in entrambi i periodi? E, sopratutto, c'è legame storico diretto tra i due? Ancora: il Salfi escogitò, e il Belloni ha ripetuto e rafforzato, la teoria che l'origine del secentismo letterario ebbe la medesima radice dell'antiaristotelismo e del naturalismo galileiano e, cioè, si generò dal bisogno di libertà e novità [1]. Ma chiamare bisogno di libertà e novità così la seria indagine delle leggi naturali come lo sterile sforzo di parer di dire cose nuove senza aver nulla di nuovo da dire, non è giocare alquanto sulle parole? E non sono sbagliate fin nell'impianto tutte le altre difese, per le quali si cerca di provare che il Seicento non fu meno morale o meno religioso o meno dotto del secolo precedente e del seguente?

Anche rispetto a questo periodo storico bisogna farla finita con le accuse e le difese, e mettersi a considerarlo nella sua oggettività, come un periodo della storia umana che, in quanto tale, non potette essere privo di qualche valore positivo. Periodo di decadenza, sia pure; ma importa non dimenticare che il concetto di decadenza è affatto empirico e relativo: se qualcosa decade, qualche altra nasce: una decadenza totale e assoluta è un assurdo logico.

---

[1] *Histoire littéraire d'Italie* par P. L. Ginguené, continuée par F. Salfi son collaborateur, vol. XIV (Paris, 1835), pp. 4-50: e cfr. Belloni, op. cit., pp. 465-6; e dello stesso: *Vita e letteratura dell'Italia del Seicento* (Napoli, Pironti, 1906), p. 53.

Di ciò ebbe un barlume il Settembrini, il quale intese l'importanza dell'*Adone* del Marino, il poema della voluttà, che « rappresenta una parte della vita italiana, sebbene non la parte migliore »[1]; e intravide i rapporti della poesia con la pittura, la scultura e l'architettura del Seicento, dedicando alcune pagine della sua trattazione alla Certosa di San Martino in Napoli, splendido monumento di pittura, scultura e decorazione secentesca[2]. Meglio ancora, e, cioè, assai più profondamente, il De Sanctis presentò il periodo marinesco come non già una premessa, ma una conseguenza: una conseguenza dello svolgimento che aveva percorso lo spirito italiano dal Boccaccio via via fino all'Ariosto e al Tasso. La vecchia letteratura si era esaurita ed esagerava sè medesima; ma, in quell'esaurimento e tra queste esagerazioni, restava non pertanto qualcosa di vivo: la sensualità, esalata in tenerezze, languori, voluttà, galanterie e dolcitudini; onde la parola, perduta ogni serietà di significato, cedeva il posto allo spettacolo e al puro suono, e si scioglieva nella musica[3].

Se la critica del De Sanctis non investigò la letteratura del Seicento così particolarmente come gli altri momenti della nostra storia letteraria, se da essa non fu promosso il gusto per tali indagini, ciò provenne, in parte, dall'insufficiente conoscenza che allora si aveva dei libri di quel secolo; ma più an-

1 *Lezioni di letteratura italiana*, II (Napoli, 1868), pp. 283-4.

2 Op. cit., pp. 405-14.

3 *Storia della letteratura italiana*, 3.ª ediz., pp. 204-231.

che dall'essere lo spirito italiano, allora, tutto occupato in problemi di maggiore importanza; e fors'anche da una certa ritrosia che gli uomini del Risorgimento dovevano provare innanzi a un'epoca nella quale l'Italia, schiava non fremente, si avvolse nell'ozio e nella voluttà.

Queste cause sono state via via rimosse negli ultimi decennî; perché, rispetto all'urgenza, essendosi compiuti lavori sugli altri secoli, le forze disponibili si sono potute rivolgere a quel periodo dispregiato: di nuovo materiale letterario si è adunato non poco, e poesie e drammi e romanzi e novelle e libercoli di varia qualità sono stati frugati e rimessi in luce: il libro del Belloni dimenticato e fatto rarissimo quello del Salfi [1], offre ora in bell'ordine i risultati raggiunti fino a un decennio addietro. E, quanto alla disposizione degli spiriti, il decadentismo europeo dell'ultimo trentennio, al quale l'Italia ha dato la voce più potente, Gabriele d'Annunzio, ci ha messo in grado di sentire con maggiore facilità la poesia e l'arte in genere del Seicento.

Senonché, a questi vantaggi che gli epigoni hanno avuto di fronte al De Sanctis, costituisce contrappeso e ostacolo un grave inconveniente, sul quale non è necessario che io mi fermi, avendo esso fornito il motivo ad altri miei scritti: l'indebolimento del pensiero

[1] Sul quale ebbe il merito di richiamare l'attenzione E. Pércopo nella sua *Rassegna critica della letter. italiana*, III, pp. 76-7 *n.*; e, veramente, sarebbe opportuno farne una ristampa, perché opera assai pregevole, fondata su diretta e larghissima conoscenza dei libri del tempo.

filosofico, estetico e critico. Disporre di un numero più grande di fatti e di esperienze non significa giovarsi meglio di queste e intendere meglio quelli, se i criterî interpetrativi difettano o restano sempre vecchi, arbitrarî e angusti. Gli studî sul Seicento venuti fuori negli ultimi decennî sono quasi tutti poco conclusivi, perché non affrontano il problema artistico vero e proprio, e divagano in cose estranee. Il Salfi che, ottant'anni addietro, sapeva, materialmente, della letteratura secentesca quanto o più che non se ne sappia ora, non aveva criterî più vecchi di quelli che si adoperano ancora ai giorni nostri; e, di certo, era assai più ingegnoso dei critici posteriori, usciti dall'indirizzo erudito e positivistico. Rare eccezioni si possono additare; tra le quali, in prima linea, il libro del compianto Guglielmo Felice Damiani: *Sulla poesia del Marino*[1]; lavoro di un giovane che, artista esso stesso e amatore e studioso della poesia decadente greca e romana[2], guidato dalla luce del De Sanctis, seppe fare osservazioni eccellenti sull'opera del poeta dell'*Adone*.

L'infiacchimento dei criterî estetici, se ha turbato tutta la nostra più recente storiografia letteraria, ingenerando altresì la confusione tra storia dell'arte e storia della cultura, tra storia della poesia e storia sociale e morale, ha peggio imperversato in quella

[1] Torino, Clausen, 1899.

[2] Dello stesso Damiani è rimasto come ignoto l'opuscolo, intimamente connesso col lavoro sul Marino: *L'ultimo poeta pagano* (Napoli, Trani, 1902), contenente un ottimo studio critico su Nonno e bei saggi di versione dei *Dionisiaci*.

del Seicento, perché qui si trovava di fronte il così detto « fenomeno del secentismo », cioè un fatto di cultura che attirava in modo particolarissimo l'interessamento e la curiosità. Cosicché, il problema massimo della storia letteraria del Seicento è sembrato quello della natura e delle cause del secentismo, ossia del cattivo gusto: e la storia della poesia è stata, in altri termini, scambiata con la storia della cattiva poesia. Ora, giova tenere presente che ogni epoca ha, rispetto alla letteratura, la sua propria moda, che è sempre cattivo gusto; perché è quel che le abitudini e le tendenze sociali introducono nella pura arte *ab extra*: è, rispetto all'attività artistica, il peso della passività. Così il Settecento ebbe la moda razionalistica e astrattistica: la prima metà dell'Ottocento, le smancerie e le nebulosità romantiche; la seconda metà dello stesso secolo, le esagerazioni e grossolanità naturalistiche. Intendere come si generino codeste mode è dovere dello storico, ed è cosa importante; ma non costituisce la storia della poesia e dell'arte. Le quali si svolgono, invece, ora come resistenza contro la moda, ora come dominio sopra di essa; ora rompendo la moda e passandovi attraverso, ora facendosene materia e trasfigurandola idealmente. Distinguere tra storia dell'arte e storia della cultura e, nel caso nostro, tra storia della letteratura del Seicento e storia del secentismo, è indispensabile, se non si vuole che entrambe le storie, confuse tra loro, si ostacolino a vicenda.

E la storia del secentismo in quanto fatto di cultura è stata guasta, a sua volta, dalla considerazione

troppo astrattamente letteraria; laddove, per ben intenderla, conviene considerarla piuttosto dal punto di vista sociale, come un aspetto della vita cortigiana, in relazione al cerimoniale che questa coltivava e ai giuochi nei quali si dilettava; e, in particolare, della vita cortigiana d'Italia del tempo dell'umanesimo; il quale, staccando le forme espressive dal contenuto, induceva a elaborarle così staccate e, perciò, a sforzarle ed esagerarle. Certamente, quel genere di arte artificiosa s'incontra anche in altri tempi e paesi e, in certa misura, in ogni tempo e luogo; ma, indagandosi il secentismo [1] dal punto di vista storico, conviene coglierlo nella sua forma individuale, e, perciò, quale appunto si ebbe nei secoli dal decimoquinto al decimosettimo. Certamente, anche in questo periodo, quella disposizione di spirito non fu soltanto italiana; ma italiana si può chiamare per antonomasia, sia perché l'Italia dominava allora la cultura, e sia perché, nel Seicento, il cattivo gusto improntò la vita italiana più fortemente che non facesse di quelle degli altri popoli; dove, incontrando più gagliarde forze di resistenza (morali in Francia, religiose e mistiche in Germania, politiche in Inghilterra, nella stessa Spagna l'epos popolare e il realismo), rimase più circoscritto o più superficiale. Certamente, il secentismo non può dirsi un fatto semplice (e quale fatto è mai semplice?), e non

[1] Chiedo venia delle sconcordanze cronologiche che nascono dall'uso della parola « secentismo » in significato ideale: nel quale, come altra volta ho notato (*Problemi di Estetica*, p. 341 *n.*), più opportuna sarebbe quella di « concettismo ».

può essere spiegato mercè una causa unica o una serie di cause astrattamente enunciate: bisogna esporlo in tutti i suoi intrecci, incidenti e metamorfosi; ma ciò, al più, conferma ancora una volta che la storia positivisticamente condotta è impotente a raggiungere la complessa realtà. Tutte le cause finora arrecate: la servitù politica, il gesuitismo, lo spagnolismo, il petrarchismo, la poesia pastorale, la smania di novità, e, perfino, se si vuole, la così detta « causa antropologica » onde alcuni individui possono esser definiti secentisti nati [1], sono vere e accennano a fatti reali; ma tutte poi riescono false, nella forma nella quale vengono presentate. La vera e compiuta causa è il fatto stesso, esposto geneticamente in tutti i particolari.

Checchè si pensi circa il problema culturale del secentismo (intorno al quale, forse, si sa ormai assai più che non si creda, e importa sopratutto liberarsi dai pregiudizî delle vane domande), il problema della storia della letteratura e del pensiero italiano nel Seicento è affatto diverso. Qui, come dicevamo, bisogna mettere in rilievo, non la passività, ma l'attività; e, cioè, quel che di positivo, molto o poco che sia, l'Italia produsse in quel secolo, nel campo del pensiero e dell'arte. Una parte di questa produzione è universalmente riconosciuta: la scienza esatta della natura che, iniziata nel Cinquecento, fu portata al più alto

[1] Si veda S. Vento Palmeri, *L'essenza del secentismo ossia la corruzione nella lirica italiana d'ogni secolo* Sciacca, tip. Guadagna, 1907, p. 180.

grado nel secolo seguente dal Galilei e dalla scuola di lui. Ma non altrettanto noto è ciò che pur si venne preparando nel campo delle scienze morali, con l'attenzione data alle forme alogiche della conoscenza, alla fantasia, e alle forme amorali della pratica, alla ragion di stato e all'arte di fare fortuna nel mondo; nonché con la critica e con lo scetticismo storico. In quel tempo, per un verso, fu continuato il Machiavelli; ma, per l'altro, fu preparata quell'esplosione filosofica, che si chiamò la *Scienza nuova*. E neppure nel campo politico fu al tutto infecondo un secolo, che ha al suo capo Paolo Sarpi e vide nascere Pietro Giannone. Nelle arti architettoniche e figurative appena da poco tempo il barocco trova chi lo ama e lo studia; e il dramma musicale va passando dalle mani degli eruditi a quelle degli esteti. Più assai resta da fare nel campo della letteratura e della poesia. La poesia sensuale e impressionistica, che si svolse o tentò di svolgersi dalla corruttela dell'umanismo; quella arguta, ingegnosa e autoironizzante, che sorse dalla corruttela del petrarchismo; la poesia musicale; gli accenni di quella grottesca e un certo crudo realismo, che si manifestò sopratutto nella commedia dell'arte e che non fu senza effetto sul Goldoni (come sul Gozzi il mondo fiabesco, evocato per primo dal secentista Basile); la prosa di allora, che non seguì sempre, come si suole affermare, la tradizione boccaccesca e cinquecentesca, ma predilesse assai spesso i periodetti brevi, sentenziosi e pungenti, e risentì l'influsso precipuamente di Seneca e di Tacito, e preparò l'agile prosa moderna; — queste e altre tendenze e gruppi

di fatti restano ancora da esplorare largamente e a fondo.

Compiuto il quale esame, la prospettiva della storia letteraria di quel secolo sarà, forse, assai da mutare, ricacciando indietro i Chiabrera, i Ciampoli, i Cesarini, i Filicaia e altrettali, per dare il conveniente rilievo ai marinisti e agli scrittori di libri capricciosi. Bisogna ricostituire, insomma, la prospettiva storica quale risulta a noi, che consideriamo spassionatamente o, almeno, con passione più larga; e non quale piacque ai critici arcadi, dai quali gli odierni storici l'hanno accettata in eredità.

Ma (sarà bene aggiungere), smesso nel parlare di quella letteratura il vezzo della irrisione, nonché l'altro del puerile scandalizzamento, bisognerà evitare di cadere in certe esagerazioni, alle quali la moda odierna, che nelle arti figurative si viene rivolgendo al barocco, potrebbe non difficilmente sedurre. La letteratura del Seicento non è produzione di decadenza nel significato assoluto che abbiamo di sopra criticato; ma in significato empirico e relativo, è, di certo, letteratura di decadenza. Non solo essa accenna sovente più di quel che effettivamente dà: ma anche in quel che accenna e in quel che dà, è un'arte e una letteratura priva di sentimento etico, epperò, sotto apparenze lussureggianti, assai ristretta e povera. Chi dalle produzioni più splendide di quell'arte passi a una figura giottesca o a una terzina dantesca, avverte tutta la differenza: e c'è caso che in quel paragone (dal quale è prudente, senza dubbio, che il critico si guardi) l'arte e la letteratura del Sei-

cento si trasmutino ai suoi occhi, come Alcina agli occhi di Ruggiero, poi ch'ebbe infilato al dito l'anello dissipatore di ogni magica fattura. Bisogna, insomma, considerare, sì, anche la produzione secentistica con simpatia, renderle giustizia, godere quel tanto di bello che le è proprio; ma non gonfiarla, dandole un'importanza che non ha, e facendola oggetto di una devozione o di un culto fanatico che, a dir vero, non merita.

Ecco sommariamente e provvisoriamente delineato il programma degli studî e ricerche, che, a mio avviso, sono da istituire ancora, e da proseguire, sulla letteratura italiana del Seicento. Ma esso non è, intanto, il programma del presente volume di saggi. I quali, composti per varie occasioni nel decennio tra il 1890 e il 1900, e vecchi perciò qualcuno di dieci e qualch'altro di venti anni, non possono svolgere un disegno, che mi si è maturato in mente più tardi; e appena vi rispondono qua e là, e come per accidente. Il primo di questi saggi è una monografia, condotta un po' scolasticamente (biografia, bibliografia, opere italiane, opere dialettali, fonti, valore letterario, fortuna, influsso, ecc.), intorno a Giambattista Basile. Il secondo e il terzo si riannodano a certe mie indagini sulle relazioni tra l'Italia e la Spagna; e, in parte, sono di pura erudizione, in parte rientrano, più propriamente, nella storia della cultura. Il medesimo carattere hanno il quarto saggio, che tenta di dare nuovo avviamento alla questione circa l'origine delle maschere italiane, e il quinto, che ricostruisce la satira fatta dei napoletani nella commedia. Il sesto è una recensione, che riempie o addita lacune nell'opera del

Cesareo su Salvator Rosa; e il settimo un rapido profilo di un letterato secentesco, che compose la più ampia e vivace descrizione della città di Napoli. Io li raccolgo in questo volume (dopo avervi introdotto non poche aggiunte e correzioni), sia perchè serbano ancora qualche interesse, non essendo stati distrutti dagli studî posteriori sui varî argomenti che trattano; e sia perchè, sebbene non coloriscano il disegno esposto, neppure si può dire che gli contrastino; onde potrebbero essere piuttosto tacciati di quel che non fanno che di quel che fanno.

Al programma, invece, rispondono, su per giù, le pagine collocate in fondo al volume, che servono come ad annunziare un'antologia, che ho messo insieme, dei *Lirici marinisti*, per la raccolta degli *Scrittori d'Italia*, iniziata in quest'anno dal mio buon amico Laterza. E, per quel che riguarda la storia delle scienze morali, al programma rispondono altresì le ricerche sui concetti estetici e sui libri di politica e ragion di stato del Seicento, delle quali ho dato qualche saggio nei miei volumi filosofici. Mi propongo di continuare ed estendere, quando ne avrò il tempo, siffatte indagini sulla vita spirituale di quel secolo; se altri, con forze più fresche, non vorrà precedermi e compiere, come mi auguro, in vece mia, un lavoro, che mi sembra non senza attrattiva.

Napoli, marzo 1910.

B. C.

I

GIAMBATTISTA BASILE

E IL « CUNTO DE LI CUNTI »

Introduzione a una ristampa del *Cunto de li cunti*, della quale uscí soltanto il primo volume (Napoli, 1891).

I

Vita e opere italiane del Basile

Giambattista Basile fu un letterato e verseggiatore, di quelli che formavano, a Napoli, nel primo quarto del Seicento, ricco corteo a Giambattista Marino, luccicanti di concetti, musicali di forme, come il maestro. Visse al modo solito allora dei letterati, nei servigi delle corti, adempiendo svariati incarichi militari e amministrativi, e altresí poetici: onde molta parte della sua opera in lingua italiana ebbe semplice carattere occasionale ed encomiastico. Né si può dire che, nella restante, superasse mai il livello della mediocrità, giacché si limitò a ripresentare, in drammi, poemi e poemetti, i motivi consueti della letteratura di quel tempo. Ma il Basile, per sua e nostra fortuna, variò talora le sue fatiche di grave poeta in lingua aulica con giocose escursioni nella poesia e prosa dialettale; e venne componendo libercoli di egloghe e novelle napoletane, che erano, per lui, *levamina mentis*, e non fece a tempo o non curò di pubblicare, e ai quali, documenti insigni per noi d'arte e di demopsicologia, egli deve, ora, tutta la sua fama. E deve anche all'interessamento, che quei componimenti dialettali suscitano nel nostro spirito, il desiderio che ora si prova di conoscere e ricercare le particolarità della sua vita, e di esaminare la stessa sua

opera in lingua italiana, che per lui era scopo principale, e per noi è semplice sfondo e contrasto all'altra, meno pregiata dal suo autore, ma di gran lunga piú geniale [1].

I

Nacque il Basile in Napoli (e, forse, piú precisamente, nel villaggio di Posilipo), intorno al 1575, da famiglia civile ma non agiata; ed ebbe parecchi fratelli e sorelle, i quali tutti, maschi e femmine, presero come lui la carriera degli uffizî e delle corti e vi si spinsero variamente innanzi, acquistando stima e importanza sociale. Da bambino, fu compagno di scuola, e legato poi sempre d'amicizia, con Giulio Cesare Cortese [2], destinato a diventare quasi il padre della letteratura dialettale napoletana e fratello d'arte del nostro poeta.

In un brano autobiografico di una sua favola marittima [3], il Basile ricorda come si sentisse scaldare a un tratto dall'ambizione letteraria, e, « augello palustre », tentasse di porsi « coi piú bei cigni al paro ». Senonché, quando credeva di trovare benevolenza e aiuto in patria, si vide messo in non cale; onde si risolse a fuggire « le ingrate rive », e a cercare fortuna altrove [4].

---

[1] Intorno al Basile, si ha un acuto e arguto studio di Vittorio Imbriani, *Il gran Basile* (nel *Giornale napoletano*, 1875, voll. I-II): nel quale, per altro, la parte biografica è insufficiente, e non poco vi è da aggiungere anche intorno allo svolgimento della letteratura dialettale napoletana in genere, e al *Cunto de li cunti* e alla fortuna di esso, in ispecie.

[2] Cortese, *Viaggio di Parnaso*, IV, 40.

[3] *Le avventurose disavventure*, a. III, s. 5 (mi attengo alla terza ediz., Mantova, 1613, che ha parecchie varianti).

[4] Cfr. anche *Ode*, ed. 1627, p. 36.

Triste abbandonare la patria: tristissimo per chi, come il Basile, nel suolo e nei costumi della patria ha profondato tutto il suo essere. Sono eco forse dei sentimenti provati da lui quelli che fa esprimere a uno degli eroi delle sue fiabe, costretto, come lui, a lasciare Napoli. Cienzo, a cavallo, s'avvia fuori la città; e, uscito fuori Porta Capuana, si volge indietro, esclamando con tenera malinconia: « *Tiénete, ca te lasso, bello Napole mio! Chi sa se c'aggio da vedere chiú, mautune de zuccaro e mura de pasta reale, dove le prete so de manna ncuorpo, li trave de cannamele, le porte e finestre de pizze sfogliate?* ». E, in quell'istante, gli si affollano alla fantasia i luoghi piú ricchi, deliziosi e voluttuosi di Napoli: Porto, Pendino, la piazza Larga, la piazza dell'Olmo, la Loggia di Genova, i Lanzieri, Forcella, i giardini dei Celsi, il Pertuso, il Lavinaro, il Mercato e la ridente spiaggia di Chiaia [1].

Il Basile percorse quasi tutta l'Italia; e, dopo questo pellegrinaggio, che non sappiamo quanti anni durasse, si fermò, finalmente, in una città, che, per piú rispetti, gli ricordava la sua: Venezia [2]. Lei celebra piú volte nei suoi versi: nel *Cunto de li cunti*, nominatala per incidente, s'infiamma a quel nome, e la dice « *schiecco de la Talia, recietto de vertoluse, libro maggiore de le maraveglie dell'arte e de la natura* » [3].

A Venezia, si arrolò soldato ai servigi della Serenissima. Ci ha descritto egli stesso quell'atto iniziale della vita militare di allora. Ecco inalberata un'insegna: batte il tamburo; gli arrolatori hanno messo in mostra, sparso sopra un banco, un pugno di lampanti monete d'oro. E il povero illuso va di corsa a iscriversi:

---

[1] *Cunto de li cunti*, I, 7.

[2] *Avvent. disavv.*, l. c.

[3] *Cunto de li cunti*, IV, 9.

Tirato pe la canna
Da quatto iettarielle,
Spase ncoppa na banca.

Concluso il contratto, si veste a nuovo, cinge la spada, sguazza per taverne e postriboli. Gli amici gli domandano dove vada; ed egli risponde allegro: — Alla guerra, alla guerra! [1].

Il reggimento, in cui entrò il Basile, fu inviato all'isola di Candia, posto avanzato di Venezia contro i Turchi, « antemurale della Cristianità »; nella cui città capitale i Veneziani mantenevano circa duemila uomini di presidio [2]. Erano colà molte famiglie, venute in varî tempi dalla Dominante: Malipieri, Mocenigo, Morosini, Pisani, Sagredi, e, piú ragguardevole di tutte, la famiglia Cornaro [3], presso le quali il giovane soldato-poeta trovò benigna accoglienza; onde egli scrive, alludendo a quel soggiorno, che, in Candia, « quasi in tranquillo porto ricoverossi » [4].

Protettore del Basile fu, segnatamente, Andrea Cornaro, autore di una *Historia candiana*, il quale aveva fondato in Candia un'accademia degli Stravaganti, recante per impresa un cane fuor di strada e il motto: *Et per invia* [5]. Era letterato, poeta e mecenate, che largiva gloria ai proprî carmi e, quel ch'è piú, « oro ai versi altrui » [6]. Il Basile, ascritto dal Cornaro tra gli Stravaganti col nome di

---

[1] Nell'egloga *La coppella*.

[2] Romanin, *Storia docum. di Venezia*, VI, pp. 498-9, VII, pp. 355 sgg.; L. da Linda, *Descrizioni univ.* (Venezia, 1660), pp. 493-6.

[3] *Ode*, ed. cit., pp. 37-8.

[4] Op. cit., p. 36.

[5] Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia*, I, p. 61.

[6] Basile, *Il Teagene* (Roma, 1637), V, 45. Sugli Stravaganti, *Ode*, pp. 39-40; sul Cornaro e il fratello di lui, Vincenzo, *Madriali et ode* (Mantova, 1613), p. 53.

« Pigro », lesse in quell'accademia molte composizioni, e si fregiò poi sempre di quel titolo, a lui caro pei ricordi della sua gioventú e della sua prima buona fortuna. Tra le molte poesie composte in Candia, è un madrigale per una « bellissima ebrea », che dové toccargli il cuore, e alla quale si volgeva con affettuosa premura di ammiratore e di cattolico, esortandola al battesimo:

Entra nel sacro fonte,
Leggiadra donna, ed uscirai piú bella,
Come sorge dal mar lucida stella.
Cosí fia l'alma eguale
A la beltà del viso,
E gareggiar potrai col paradiso [1].

Sulla fine del 1606, in conseguenza della lotta tra il papa e i Veneziani, il re di Spagna dava ordine al conte di Fuentes di raccogliere un esercito ai confini, se Venezia non cedeva. La Repubblica cominciò gli armamenti e mise in ordine una grande flotta, nominandone capo Giovanni Bembo, il quale assunse il comando nel febbraio del 1607. Intanto, Enrico IV si adoperava a riconciliare i Veneziani col papa, desideroso che essi volgessero le loro armi contro gli Spagnuoli [2].

Il Basile si trovò nel bel mezzo di questi apparecchi di guerra: « sospinto dall'impetuosa Fortuna dentro alle tempeste delle armi », mentre l'Italia « era sozzopra, né d'altro che d'ira e di morte si ragionava, e l'intrepido Leone empiea di tremendi ruggiti l'Adria e il Tirreno ». E, « premendogli nel vivo del cuore che tante armate schiere la tranquillità dell'Europa rendessero torbida ed inquieta », compose un'ode per persuadere, nientemeno, l'una e l'altra parte a « sospender l'ire »:

---

[1] *Madriali et ode*, I, p. 45.

[2] Morosini, *Istorie veneziane* (Venezia, 1720), III, pp. 367-9, 371-2.

Sien dolci paci l'ire,
Gli odî pietà, celeste ardor gli sdegni,
Puro affetto l'ardire
Ed umiltà ne l'alterezza regni.
Sian l'armi caducei, plettri le squille,
E ne l'orror di morte amor sfavilli [1].

Ma il Bembo portò la sua flotta a Corfú, dove gli giunse il rinforzo di venti navi di Candia, quattordici delle quali armate a spese dei nobili veneziani e candiotti; e sopra una di esse fu imbarcato il pacifista poeta. La flotta riunita navigò lungo le coste dell'Epiro, perlustrò il Mar Jonio per parecchi mesi, rese sicura tutta quella zona ai sudditi della Repubblica, e si sciolse al sopravvenire dell'autunno, quando spagnuoli e turchi presero i quartieri d'inverno [2]. Al capitano di essa il Basile rivolse, per gratitudine della benignità con la quale era stato trattato, una delle solite odi [3].

II

Dopo avere partecipato a questa impresa navale, il Basile lasciò Candia; e, percorsi varî luoghi della Grecia e delle isole, fece ritorno, nel 1608, a Napoli:

Chi provato ha gli affanni
Di lungo navigar, di lunghi errori,
Piú si può dir felice
Quando ei può riposar nel patrio lido [4].

Tornò quasi straniero, fatto diverso d'abito e di costumi dal lungo peregrinare [5]. Ma, nel frattempo, anche nella sua

---

[1] *Ode*, pp. 41-3.
[2] Morosini, op. cit., pp. 393, 401-2.
[3] *Ode*, pp. 44-6.
[4] *Avventurose disavv.*, l. c.
[5] Ivi.

famiglia erano accadute grandi novità. Una sorella di lui, Andreana o Adriana, moglie di un gentiluomo calabrese Muzio Barone, rivelatasi eccellente cantatrice, era stata, insieme col marito, accolta nella corte di Luigi Carafa, principe di Stigliano [1]. La sorella illustre e potente, attorniata da una schiera di ammiratori, che ne celebravano a gara la voce celestiale, l'arte del canto, la bellezza, la somma onestà, stese le ali sul povero e oscuro poeta.

Il quale cominciò a svolgere in Napoli quell'attività letteraria, che, nella prima gioventù, non aveva incontrato favore: e pubblicò, nel 1608, un breve poemetto in tre canti: *Il pianto della Vergine* (imitazione delle *Lagrime di San Pietro* del Tansillo), che comparve in pubblico con le lodi dell'antico compagno di scuola, Giulio Cesare Cortese (il Pastor Sebeto), e del cognato Muzio Barone (il Partenio Ardente). Altre poesie encomiastiche e cortigiane compose il Basile per le nozze di Cosimo dei Medici, sopra invito del Cortese; per l'ingresso di Carlo Spinelli con la sposa Giovanna di Capua nel loro feudo di Cariati (dove egli li accompagnò); e pel primo parto della principessa di Cariati [2]. Nel 1609, raccolse la sua produzione giovanile in un volumetto di *Madriali et Ode*: stentati madrigalucci e monotone odi di contenuto adulatorio, in endecasillabi e settenarî alternati, tutte contesto di luoghi comuni. Adulava, col tono medesimo degli altri corteggiatori, la propria sorella:

Di Sebeto a le sponde
Siede Ninfa canora, le cui note
Rendon tranquille l'onde,
Dàn moto ai sassi e fan le fère immote...

---

[1] Ademollo, *La bella Adriana* (Città di Castello, 1888), cap. I. Sul Carafa, cfr. *Napoli nobiliss.*, X, pp. 49-53.

[2] *Ode*, pp. 49, 50-3, 54-6, 57-9.

Anzi, le dedicava la raccolta con una prosa complimentosa, che comincia: « Ecco, sorella amatissima, ch'io paleso al mondo sotto il vostro celebre nome questi miei poveri componimenti, i quali, nati fra l'inquiete turbolenze della professione militare, hanno ben di mestiere che sien dal vostro favore rasserenati.... ».

E non senza ragione assumeva questo atteggiamento di protetto. Circa quel tempo, il duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga, appassionatissimo dell'arte musicale, fu preso da grande brama di attrarre alla propria corte l'Adriana, e iniziò trattative a questo scopo, sul principio del 1610, per mezzo del suo agente in Napoli. L'Adriana mise subito per condizioni, che essa, per proprio decoro, venisse chiamata a Mantova con lettera della duchessa Eleonora, e che il duca desse impiego « in sua casa tanto a Muzio Barone suo marito, quanto a Giambattista suo fratello, li quali sono persone dell'abilità che detto signor Paolo [l'agente del duca] farà relazione a S. A., e che procureranno, per le persone loro, di esser degni creati delli creati di S. A. »[1]. Nel maggio, si avviò verso Mantova un'intera carovana di Basile e di Barone: « la signora Adriana con una sorella [Vittoria o *Tolla*] e cognata, e un suo figliuoletto, che sono quattro; il marito, con un fratello di lei [Lelio] e un creato, che in tutto sono sette: viene ancora, per accompagnarla sino a Mantova e poi passarsene in Spagna, un altro suo fratello [Francesco], dottore, con un creato ». Partirono (dice l'agente ducale) « con pianto di molti »; e « veramente io spero che S. A. resterà gustata, perché tutti questi che vengono sono persone virtuose e buone, da guadagnarsi il pane che mangeranno »[2].

---

[1] Doc. in Ademollo, op. cit., pp. 89-90.

[2] Op. cit., p. 117.

Giambattista, per allora, rimase in Napoli; e fece eco ai molti, che, dopo essersi adoperati a impedire quella partenza, piangevano la preda, che Mantova aveva strappata a Napoli. Preda, che era una rivincita; come è detto nell'epigramma di lui, che ha per titolo: *Rapimento di Virgilio vendicato*:

Tolse al Mincio il Sebeto
Candido augel canoro,
Per cui crebbe a le stelle il verde alloro;
Toglie al Sebeto il Mincio
Leggiadra cantatrice,
Ond'era il lido suo chiaro e felice:
Gloriosa vendetta, al mondo sola,
Se perde un cigno, una sirena invola [1].

Egli restava, forse sostituendo il cognato, nella corte del principe di Stigliano; e a questo signore dedicava, nel luglio del 1610, la favola marittima: *Le avventurose disventure*, la cui scena si finge in un luogo delizioso di Posilipo, nella villa detta la Sirena (poi, palazzo di Dognanna), appartenente per l'appunto ai Carafa di Stigliano [2]. È una delle solite favole marittime, col solito rapimento dei Turchi, che serve a confondere lo stato civile dei personaggi, coi soliti innamoramenti che sbagliano il proprio oggetto, con la solita donna che va pel mondo in abito maschile, coi luoghi comuni del pastore o pescatore che non ama, dell'età aurea, dei lamenti contro i capricci della fortuna, e coi riconoscimenti e matrimonî finali. Pure, la favola è disegnata bene, e svolta in versi fluidi e armoniosi, che preannunziano la fase in cui la poesia italiana cederà il posto alla musica. La ninfa Tirrena si lamenta cosí:

[1] *Teatro delle glorie della signora Adriana Basile*, p. 131.

[2] Si veda intorno a esso M. Schipa, in *Napoli nobiliss.*, I (1892), pp. 177-185.

Voi, che sembianza avete
De l'idol mio crudele,
Che sí gelato ha il core
Che non sente giammai fiamma d'amore,
Ruscelletti di neve,
Ché non date rimedio al mio gran foco?
Ma voi, come il mio Glauco,
Sordi correte, e ne portate insieme
I miei lamenti e le vostre onde al mare.
Deh! riditeli almeno, acque amorose,
I fonti de' miei lumi,
Onde crescete e vi cangiate in fiumi.
Deh! riditeli almeno, aure pietose,
I miei sospiri ardenti,
Onde crescete e vi cangiate in venti.

Mercé questo componimento drammatico, che parve, com'era, assai superiore ai lavori precedenti di lui, il Basile venne acquistando fama e importanza nella vita letteraria napoletana; e fu tra i fondatori dell'accademia degli Oziosi, che il marchese di Villa, Giambattista Manso, istituí nel 1611, e alla quale intervennero il viceré conte di Lemos, letterati italiani e spagnuoli (tra cui il Quevedo), e molti grandi signori [1]. Non accadeva cosa pubblica o privata di qualche importanza, festiva o lugubre, che non inducesse al canto la musa del Basile. Nel 1612, dava fuori un volume di *Egloghe amorose o lugubri*, e un piccolo dramma per musica in cinque atti: *Venere addolorata*. Da Napoli, partecipava alle vicende della corte di Mantova, scrivendo odi e madrigali per matrimonî e morti dei personaggi di quella casa ducale [2].

Finalmente, negli ultimi del 1612, si dispose a raggiungere colà i suoi, che vi godevano lieta fortuna. Adriana,

[1] Minieri Riccio, *Accad. fiorite in Napoli* (in *Arch. stor. nap.*, V, p. 148 sgg.).

[2] Raccolti nella seconda parte dell'ediz. di Mantova, 1613.

infatti, carica di stipendi e di doni, era stata investita del feudo di Piancerreto nel Monferrato; il figliuolo di lei, Camillo, aveva ricevuto l'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro; Lelio Basile era stato mandato a governare, successivamente, varie città del ducato; anche Francesco sembra ottenesse un impiego [1]. Giambattista trovò moribondo, o morto da poco, Francesco Gonzaga, succeduto da qualche mese a Vincenzo, e al quale successe poi, nel dicembre di quell'anno stesso, il fratello cardinale Ferdinando. Recatosi a visitare la sorella nel feudo di Piancerreto, ammirò, tra l'altro, nel giardino di quel luogo, il *Narciso* di Michelangelo, dono del duca di Mantova [2]; e conobbe una nuova sua nipotina, nata a Mantova, che aveva preso il nome della duchessa, ed era destinata a continuare e superare la gloria materna nell'arte del canto: Eleonora Barone [3].

Il duca Ferdinando mostrò subito il suo favore pel poeta: il 13 marzo 1613, lo annoverò tra i gentiluomini, familiari e curiali suoi [4]; il 6 aprile, considerato quanto il Basile valesse « *in humanarum litterarum, philosophicis et Musarum studiis* », facendo uso del privilegio dell'imperatore Massimiliano II, nominava il poeta « *militem sive equitem auratum, ac sacri Lateranensis palatii, aulaque.... ac imperialis concistorii comitem* », con l'annessa facoltà di creare notai e giudici ordinarî in tutto il Sacro Romano Impero, « *et ubilibet terrarum* » [5].

L'amico del cuore, il Cortese, aveva allora per le mani il suo poema in dialetto napoletano: *Viaggio di Parnaso*. E in esso immaginò che, essendosi addormentato sul monte

[1] Si veda la dedica del *Teatro delle glorie*, pp. 5-6.
[2] *Ode*, p. 113.
[3] Ademollo, op. cit., pp. 191-2.
[4] Doc. in Ademollo, op. cit., pp. 199-200.
[5] Arch. di Mantova, *Liber decret.*, n. 54, f. 30 b.

Parnaso, sognasse una donna alata, splendida piú dell'argento, la quale, suonando la tromba, intonava: « Chi fu mai da Battro a Tile Famoso piú del Cavalier Basile? »

Da chisso ha schiacco matto ogni scrittore,
O sia toscano o grieco o sia latino;
Chisto ha no stile, che l'ha fatto nore,
Quanto lo sole fa luongo cammino;
Isso se fa la via co lo valore
A la grolia, e ne schiatta lo destino;
Ca, mo, è d'Apollo, commo frate, caro,
E le vo bene de le Muse apparo [1].

La gioia del tenero amico fu grande:

Dire non saperria quanto sentiette
Piacere, audenno nommenare a chillo,
Che la fortuna amico me facette
Da che ieva a la scola, peccerillo! [2].

Svegliatosi, apprende che è giunto un ambasciatore di Mantova, il quale reca a Febo la notizia, che la virtú del Basile:

Co granne nore suo, l'ha fatto avere
Lo titolo de conte e cavaliere;

onde solenni feste vengono indette e celebrate in Parnaso [3]. Non manca l'elogio pel duca Ferdinando, del quale si ammirava nella stanza di Apollo un magnifico ritratto:

Chisso nc'era depinto cossí bivo
Che quase lo vedive freccecare;
Tenea la vorza fatta commo a crivo,
Che no nce pote réiere denare;

---

[1] *Viaggio di Parnaso*, IV, 38-9.
[2] Op. cit., IV, ott. ult.
[3] Op. cit., cc. V e VI.

Da lo quale piglia oie sostiento e civo
La vertute, che stea già pe crepare.
Le vide appiede mille vertuluse,
Che le puoie nnuosso appennere le fuse;
E isso a chi dà sfuorge, a chi tornise,
E tutte fa partire conzolate.
Ora cammina mo ss'autre paise,
Se truove tanta liberalitate! [1].

A Mantova, il Basile fece, nel 1613, un'edizione completa delle poesie fin allora da lui pubblicate, aggiungendovi una seconda parte di madrigali e odi, dedicata al Gonzaga. — Ma, trascorso qualche mese, forse per cagione di salute, si ridusse di nuovo a Napoli. Non, di certo, per dissapori sorti coi Gonzaga: ché, anzi, scoppiata la guerra col Piemonte per la successione del Monferrato, egli scriveva da Napoli, il 1.° giugno 1613, al duca, dolente che, « nell'opportunità della presente guerra », la sua indisposizione gli togliesse « sí largo campo di soddisfare in parte » a quel che gli doveva, e di mostrare a pieno quanto fosse « desideroso di spargere il proprio sangue in servigio della sua casa ». Nel dicembre, scriveva ancora per rendere grazie dei nuovi favori largiti alla sorella Vittoria [2]. Nel 1615, soddisfacendo la richiesta del Gonzaga, inviava a Mantova l'altra sorella, Margherita, anche virtuosa di musica, la quale fu subito dal duca dotata e maritata [3].

III

A Napoli, il Basile riprese il servigio delle corti, ed ebbe ufficî di governatore regio o feudale nei comuni del Regno. Nel 1615, si trovava, come tale, a Montemarano, in

---

[1] Op. cit., V, 10-1.

[2] Queste lettere, e le altre citate più innanzi, furono edite da me nella mia ediz. del *Cunto de li cunti*, I, pp. XXXIX-XL, CXCVI-IX.

[3] ADEMOLLO, op. cit., pp. 210-1.

provincia d'Avellino [1]. Nel 1617, era in Zuncoli, al séguito del marchese di Trevico, Cecco di Loffredo, capitano di uomini d'armi. Si occupò, durante questi anni, in lavori grammaticali e filologici, curando edizioni delle *Rime* del Bembo (1616-7) e del Casa (1617), e aggiungendovi un volume di *Osservazioni* (1618), che era una sorta di vocabolario delle voci e frasi adoperate da quei due poeti; si deve anche a lui (1617) la prima stampa delle *Rime* di Galeazzo di Tarsia, rimaste a lungo inedite. Queste ultime, come anche la terza parte dei *Madriali et Ode* (1617), vennero dal Basile dedicate al Loffredo.

Passò, l'anno seguente, a un nuovo padrone, al principe d'Avellino, Marino Caracciolo: continui passaggi, che ci provano come egli avesse largo campo di fare esperienza della vita cortigiana e di conoscerne a fondo le miserie. Sventurato (dice in una sua egloga) colui

che pe na pezza vecchia,
E per sorchiare vroda a no teniello,
Co na panella sedeticcia e tosta,
Venne la libertà, che tanto costa.

Non c'è vita piú instabile e piena di affanni:

Mo se vede tenuto
Mparma de mano e mo puosto nzeffunno,
Mo caro a lo patrone e mo nzavuorrio,
Mo pezzente, mo ricco,
Mo grasso e luongo, mo arronchiato e sicco.

Può bene spendere tutte le proprie forze per farsi merito e onore; fatiche perse; gli viene preferito

No boffone, na spia, no Ganemede,
No cuoiero cotecone;
O puro, uno che facce
Casa a doi porte, o n'ommo co doi facce [2].

---

[1] Lettera da Montemarano del 14 marzo 1615 al duca di Mantova.

[2] Egloga *La coppella:* si veda anche *Cunto de li cunti,* III, 7, 9, ecc.

Per fortuna, il principe d'Avellino, gran cancelliere e « il piú gran signore che fusse in Regno », era « virtuoso ed amatore dei virtuosi, a segno tale che sino il suo barbiere, Giambattista Bergazzano, fu poeta »[1]. Nella sua corte, si passava il tempo in continue giostre, tornei, mascherate, commedie, balli e piacevoli veglie[2]. Il Basile fu da lui destinato, nel 1619, a governatore di Avellino[3]: nella quale città componeva e dedicava al principe un idillio: *L'Aretusa*, che può offrire saggio del migliore suo poetare. È un'imitazione degli idillii del Marino (attinti, a loro volta, a Nonno e a Claudiano); ma ha tratti non privi di movimento e colore. Nell'ultima parte, si descrive così Alfeo, che insegue l'amata Aretusa:

Alfeo, per quello stesso
Precipizio mortal, sospinse l'acqua,
E per le interne viscere ed occulte
De la terra, e per sotto il mar spumante,
La segue ovunque vada.
Né già potea per tante
Caligini d'orrori
Smarrir di lei la sospirosa luce;
Né già potea per tante umide vie
Sentir men calde l'amorose fiamme;
Ché mal può l'Oceano
D'impetuoso amor spegner l'arsura.
Alfin la sbigottita,
Entro al piú cupo seno
Della terra, s'accorge
D'un'occulta apertura, che penètra
Sin dove siede la città del foco;
Per cui, ratto scendendo,
S'invola agli occhi del sagace amante.

---

[1] Bucca, *Aggiunta* (ms. Bibl. Naz. di Napoli, X, B, 66, sotto il 4 novembre 1630.

[2] *Ode*, pp. 11-15.

[3] *Ode*, p. 216.

O di cieco timor ferza inaudita!
Non mira, per fuggir, ch'ella già rompe
Del liquido elemento
Le innate leggi eterne,
Che il suo contrario aborra;
E va nel cerchio ardente a portar l'onde
De l'infernal Cocito.

La famiglia d'Inferno
Stupida a mirar prende
Il non piú visto fonte,
E fa il nuovo portento
Sospender fra quell'alme ogni tormento.

Non si pascon gli augelli,
Non si volgon le ruote,
Non si conduce il sasso a l'alto monte,
Né col cribo si trae l'acqua dal fonte.

Il regnator de la penosa Dite,
Da torvi rai spirando arida luce,
Intende d'Aretusa
Che l'abbia spinto al tenebroso regno.
E, di suoi gravi affanni
Pietoso, forse avria dato a quell'acque
Incendioso albergo;
Ma, per non porre al suo cocente nido
Ospite sí nemica,
L'insegna, ov'ella il varco
Trovi, onde sorga a riveder le stelle.

Ove Peloro scovre il mar Tirreno,
Mille aperture ha la Trinacria riva,
Per cui respira il foco ond'arde il centro.
Una di queste addita
Il signor d'Acheronte ad Aretusa,
Per cui risorge ove non tace il vento;
E fa di nuovo umor bagnate e molli
Di Sicania le piagge,
Di tema ancor gelante, ancor tremante.

Qui ferma il corso, e qui piange in eterno,
Mai sempre umido il ciglio,
D'Ismin la morte e 'l suo perpetuo esiglio.

Tornato a Napoli, l'anno seguente il Basile dedicava a Domizio Caracciolo, marchese di Bella, cadetto della stessa famiglia, *Il guerriero amante*; storia di un napoletano, che, andato alla guerra di Lombardia, in un periodo di tregua s'innamora, e, non corrisposto, si uccide, trafiggendosi subito dopo sul morto amante anche la donna crudele, punta da rimorso e presa da tardivo amore. Nel 1621, fondatasi a Napoli un'altra accademia, detta degli Incauti, il Basile vi appartenne [1]. Nel 1621-2 si recò governatore regio nella terra di Lagolibero (Lagonegro) in Basilicata [2]. Nel 1624, pubblicava le *Imagini delle piú belle dame napoletane ritratte da lor proprî nomi in tanti anagrammi.*

In questo volumetto, il rebus e la sciarada sono elevati ai piú alti onori letterarî. Il Basile prendeva il nome d'una dama, che, per suo utile o vaghezza, gli convenisse adulare; poniamo, quello di Dorotea di Capua, marchesa di Campolattaro (e amante del viceré duca di Ossuna); e, volgendo e rivolgendo le lettere di questo nome, ne cavava una frase anagrammatica: « Hai d'amor scettro e palma », sulla quale costruiva il madrigale:

Nulla beltà risplende,
Ove tu pompa altera
Fai de la tua bellezza alma guerriera;
Né già di te piú degna
Ne l'amoroso ciel trionfa e regna;
Ché tu sol, chiara ed alma,
Hai d'amor scettro e palma.

E il medesimo eseguiva per ben settantuno nomi di dame e per trentacinque di altri personaggi; e di altrettali lavori, d'insigne stupidità, disseminava le raccolte poetiche e tro-

[1] Minieri Riccio, *Accadem. di Napoli*, l. c., IV, 527-8.

[2] Provvisione del viceré Cardinal Zapata, del 18 giugno 1621 (Arch. di Stato di Napoli, Collaterale *Officior.*, vol. XIV, f. 128 t.).

giava i libri degli amici; e, come ne dava, così ne riceveva, perché, appunto nel combinare anagrammi, spesero gran parte del loro tempo i letterati del Seicento. Spettacolo di offesa dignità del carattere e del pensiero umano, innanzi al quale si è mossi a disgusto e invasi da tristezza.

Nel frontespizio delle *Imagini*, il Basile compare per la prima volta come « conte di Torone » (uno dei villaggi che compongono il paesello di Morrone, in provincia di Caserta); avendo trasportato forse il suo titolo di conte sopra una terra da lui acquistata. Nel 1626, si denomina, invece, « conte di Castelrampa »[1]; ma ripigliò, dipoi, il titolo di conte di Torone, a cui rimase fedele.

Due ritorni memorabili di suoi cittadini vide, circa quel tempo, Napoli: il ritorno dell'Adriana Basile, la quale, venutavi per poco, finì col restarvi stabilmente per nove anni[2]; e quello di Giambattista Marino, che, accolto con trionfo, venne a morirvi. Il Basile salutò il suo maestro con un'ode, « tra per concorrere (scrive) coll'universale applauso delle sue meritate lodi, e per obligazione di portare i pregi sino al cielo di lui, che portato ha le glorie della sua patria sovra le stelle, e per rendersi eziandio grato con pochi versi a chi con tanti parti del suo divino ingegno ha la sua propria sorella altamente celebrato ». Anche nel *Teagene*, al quale andava lavorando, consacra al Marino un'ottava:

Ma chi dirà di te, Marin, gli onori,
Cui Permesso apparecchia eterni allori?
  Quante d'inchiostro verserai tu stille,
Tanti fien di dolcezza ampî torrenti;
Ogni solco di penna a mille a mille
Fior di gloria aprirà lieti e ridenti.

[1] Lettera del 24 novembre 1626.

[2] Ademollo, op. cit., pp. 289-323.

Una de le amorose alme faville,
Sparse in tue carte, le piú voglie algenti
Potrà infiammar; da le tue note altere
Apprenderan nuove armonie le sfere [1].

Il nuovo protettore, ch'ebbero egli e i suoi, fu il duca d'Alba, don Antonio Alvarez di Toledo, viceré di Napoli dal 1622 al 1629. Dal duca d'Alba gli fu affidato, nel 1626, il governo di Aversa [2]: a lui dedicò la raccolta di cinquanta delle sue *Ode*, stampata nel 1627. In quel tempo, contribuí largamente alle feste o *Apparati*, che si solevano celebrare pel San Giovanni, con composizioni poetiche italiane, latine e spagnuole. Anzi, in un canzoniere manoscritto spagnuolo fatto mettere insieme dal duca d'Alba e da questo donato poi all'Adriana, si leggono, a capo di tutte le altre, sette poesie spagnuole per musica, composte dal Basile [3]. Nel 1630, per la venuta di Maria d'Austria, sorella del re Filippo IV, che andava sposa all'arciduca Ferdinando, i cavalieri napoletani fecero rappresentare nel Palazzo reale, il 17 ottobre, una mascherata: *Monte di Parnaso*, con parole del Basile e musica di Giacinto Lombardo, la quale è da considerare come uno dei primi saggi, che si ebbero in Napoli, di drammi musicali [4].

IV

L'ultima corte, alla quale il Basile appartenne, fu quella del duca di Acerenza, Galeazzo Pinelli, letterato e accademico degli Oziosi. Il Basile, come si è detto, lavorava,

[1] *Teagene*, V, 66-7.

[2] Nomina in data 28 dicembre 1626, Arch. di Stato di Napoli, *Officior.* Collat., vol. XXII, f. 86 t.

[3] Si vedano, in fine a questo studio, *Illustrazioni e documenti*, III.

[4] Si vedano Bucca, *Aggiunta*, ms. cit., 17 ottobre 1630; Capaccio, *Il forastiero* (Napoli, 1634), p. 959; e cfr. Croce, *Teatri di Napoli* (Napoli, 1891), pp. 107-11.

da qualche tempo, a un gran poema, *Il Teagene*; versificamento della *Storia etiopica* di Eliodoro, che narra le traversie di una coppia di amanti. Il romanzo greco, tradotto dal Glinci nel 1556 e piú volte ristampato, godeva molta popolarità; ed Ettore Pignatelli, anche lui degli Oziosi, ne aveva tratto, nel 1627, una tragedia: la *Carichia*. Il Basile, nel suo lavoro, seguiva servilmente la traduzione del Glinci, riducendo il racconto alla forma convenzionale, in cui si era fissato il poema eroico, come appare già dalla prima ottava:

Canto l'eroe, d'Achille inclito germe,
E 'l seme di Perseo, l'alta donzella,
Che trasse errando in parti ignote ed erme
Fertuna, a lor lunga stagion ribella:
Alme in valor non vide il ciel piú ferme,
Coppia non ebbe amor piú fida e bella;
Molti affanni soffriro: in Meroe alfine
Cinser di bianche bende il nobil crine.

In questo poema, al canto quinto, descrivendo il tempio d'Apollo in Delfo, dove erano le immagini di tutti i poeti e mecenati, passati e futuri, il Basile dedicava un'ottava al duca di Acerenza [1], suo nuovo padrone e dal quale, nel 1631, fu mandato governatore nella terra di Giugliano, presso Napoli.

Luttuoso inverno quello del 1631-2, che si aprí con la terribile eruzione, onde il Vesuvio si riscosse dal suo sonno secolare:

Con vomero di foco, alto stupore,
Mostruoso arator solca il terreno,
E il seme degli incendì accolto al seno
Vi sparge, e 'l riga di fervente umore;
E quindi, a fecondarlo, in rapid'ore,
Di cenere ben ampio il rende pieno;
Onde, quanto circonda il mar Tirreno,
Mèsse raccoglie di profondo orrore.

---

[1] *Teagene*, V, 49.

Ma, se danno produce a noi mortali
Cotanto aspro Vesevo, ond'ogni loco
Arde, né scampo ei trova in mezzo al verno;
Pur raccoglier ne giova, in tanti mali,
Dal cener sparso e dal versato foco,
Membranza de la Morte e dell'Inferno.

Così scicenteggiò e moralizzò il Basile in uno dei tre sonetti, che gli vennero ispirati da quell'avvenimento, e che furono, forse, gli ultimi versi che egli componesse. « Perché (scrive un cronista), erano appena terminati i flagelli dell'incendio, quando il giusto Dio, scorgendo che non erano ancora emendati [i napoletani], volle darli altra sorta di gastigo, poiché insorse un male di canna [« gola »], così crudele e contagioso che parve peste, del quale in pochi dí morsero infinite genti ». E, tra queste, molti personaggi cospicui; e « tuttavia ne van morendo dí per dí, e ne sono morti di subito don Giovanni d'Aquino, principe di Pietrapulcina, e Giovan Battista Basile, dei primi poeti di questo tempo, e Giovan Girolamo di Tomaso, medico assai celebre » [1].

Il Basile, infatti, morí improvvisamente, nel luogo del suo governo, in Giugliano, il 23 febbraio 1632, « *sine sacramentis et sine electione sepulturæ* »; e venne sepolto, con grande pompa, nella chiesa di Santa Sofia di Giugliano, dove, fino a non molti anni addietro, si vedeva ancora, sotto il pergamo, la tomba di lui [2].

La sorella Adriana, che lasciò Napoli per fermare dimora in Roma, prese cura di pubblicare colà, nel 1637, « l'ultimo parto dell'ingegno di *suo* fratello », il *Teagene*.

---

[1] Bucca, *Aggiunta*, ms. cit., febbraio 1632.

[2] Il documento, tratto dal libro dei defunti della parrocchia di S. Anna di Giugliano, fu pubblicato da L. Molinaro del Chiaro, nel *Giambattista Basile*, *Archivio di letteratura popolare*, a. II, n. 3, 15 marzo 1884.

dedicandolo, secondo l'intenzione di lui, al cardinale Antonio Barberini. Un manipolo di poeti loda, al solito, innanzi al libro, il poema, l'autore, la sorella dell'autore, le figliuole di questa, e segnatamente la bellezza e il canto di Eleonora Barone. Caterina Barone, altra nipote di Giambattista, dice in un sonetto:

Deh, potess'io col tuo pregiato stile
Scrivere, e coi tuoi lauri ornarmi il crine,
Del mio materno sangue alma gentile!

E, in fronte al volume, c'è il ritratto del Basile, inciso da Nicola Perrey, da una pittura o disegno di Giambattista Caracciolo. Una simpatica e maschia figura in abito militare, che ci presenta in tutta la sua dignità il cavalier Giovan Battista Basile, conte di Torone e gentiluomo di S. A. di Mantova, uno dei « felici ingegni » del secolo.

II

La letteratura del dialetto napoletano e le opere dialettali del Basile

I

Il Basile, cortigiano e poeta toscano, splendeva in piena luce agli occhi dei contemporanei: ma quasi nell'ombra restava l'altra manifestazione di lui, nella quale, adattata al volto la maschera anagrammatica di « Gian Alesio Abbattutis », e smessa la gravità consueta, invece di rimare odi e madrigali, egli componeva bizzarrie in dialetto napoletano.

La letteratura del dialetto napoletano si può dire che nascesse, per l'appunto, in quei primi decennî del secolo decimosettimo. Non già che, del tempo precedente, non restino monumenti dialettali: in tutta la sua schiettezza, la favella del popolo napoletano fu messa in iscritto dal Boccaccio, se è autentica, come sembra, la lettera di lui a Francesco dei Bardi, che va sotto il nome di *Jannetto de Parise*; e nel dialetto napoletano, benché più propriamente in quello della gente cólta, « imbevuto da una parte del latino curiale, dall'altra del toscano »[1], furono composti, nel Tre e Quattrocento, i poemetti del *Regimen sa-*

---

[1] E. Percopo, *I bagni di Pozzuoli* (Napoli, Furchheim, 1887), pp. 40-3.

aiffatis, dei *Bagni di Pozzuoli*, del *Libro di Cato*, e, ancora, la *Cronaca di Partenope* e i *Ricordi* di Loise de Rosa. Lo stesso dialetto ibrido appare, non solo negli atti amministrativi della corte aragonese, ma anche nella maggior parte delle opere letterarie di quel tempo, poemi, cronache e trattati, fatta eccezione di quelle poche che rappresentano il rifiorire del toscanesimo. Piú genuinamente dialettale esso fu nelle farse, di cui sono ben note quelle cosí dette « cavaiole ».

Intorno alla metà del secolo seguente, il dialetto napoletano, come era già caduto dall'uso degli scrittori cólti, cosí sparí anche dagli atti pubblici [1]. Ma esso seguitò a esplicarsi nelle farse e nei canti del popolo, celebri, questi ultimi, in tutta Italia nella loro forma musicale, come « villanelle napoletane » [2]. E, tra i poeti di canzoni e di villanelle, sorse allora qualcuno che tentò forme piú ampie di arte: e uno in particolare, di cui ci rimane il ricordo del solo nome, nel diminutivo napoletano di « *Velardiniello* » (Bernardino): il quale fu autore di una serie di *Stanze*, che descrivono e rimpiangono malinconicamente il buon tempo antico, e finiscono col grido:

> Sai quanno fuste, Napole, corona?
> Quanno regnava casa d'Aragona;

nonché di alcune ottave e di una *Farza de li massare*, restata inedita fino ai giorni nostri [3].

Senonché, è da porre non piccolo divario tra l'uso popolare o spontaneo del dialetto e il rifacimento artistico

---

[1] Galiani, *Del dialetto napoletano* (2.ª ed., Napoli, Porcelli, 1789), pp. 119-20.

[2] Si veda B. Capasso, *Sulla poesia popolare napoletana* (in *Arch. stor. nap.*, vol. VIII, pp. 316-31).

[3] Si veda la mia memoria: *Velardiniello e la sua inedita farsa napoletana* (in *Atti dell'Accad. Pontaniana*, vol. XL, 1910).

di esso per opera di poeti eruditi. E senza fermarvici sul caso particolare del teatro, dove il dialetto napoletano come quelli di altre parti d'Italia, e anche le lingue straniere, furono introdotti, nel Cinquecento, per ragioni di caratteristica comica, il rifacimento artistico del parlare napoletano prese grande estensione nei primi del Seicento pel concorso di varie cagioni. Principale tra queste la ricerca spasmodica di novità, che agitava gli spiriti in quel tempo. Perché, s'ingannerebbe non poco chi credesse che i letterati d'allora si volgessero al popolo e alla sua favella per brama di semplicità e di verità. Quantunque del semplice e del vero avessero gran bisogno, l'amore per il dialetto, piuttosto che medicina, era sintomo della loro malattia. Il dialetto, per quegli scrittori, rappresentava il nuovo, il bizzarro, lo stravagante, la spiritosa; ragione, altresì, per la quale la letteratura dialettale si presentò con carattere prevalentemente burlesco.

Tuttavia, appunto perchè burlesca, quella produzione ebbe dati di semplicità e verità, che mancavano alla contemporanea letteratura aulica in lingua « toscana ». L'atteggiamento giocoso dello spirito libero i letterati dalla costrizione e tensione, in cui d'ordinario si trovavano; e tanto per seicenteggiare anche noi li fece serî facendoli seriamente frivoli, quali effettivamente erano. Nè bisogna disconoscere che, qualche volta, sebbene di rado, il dialetto li mutò a dirittura in poeti teneri e passionali: non essendo possibile avvicinarsi del tutto impunemente alle fresche e chiare acque dello spirito popolare.

Un'altra cagione assai importante, che concorse in quel tempo al fiorire della letteratura dialettale, fu d'indole regionale o municipale. La letteratura italiana, di provenienza toscana, aveva sempre qualcosa di esotico, a Napoli come in altre parti d'Italia. Per partecipare alla vita letteraria, conveniva rinnegare il linguaggio appreso da

bambini, e imparare, nella scuola e sui libri, il « toscano ». Eppure, Napoli era una grande città, capitale di un grande Stato, e centro di vita intensa e di costumi originali. Perché non doveva far sentire anch'essa la propria voce? perché doveva sempre tradurla in quella di un'altra regione italiana? Forse che la sua lingua era meno efficace di quella toscana? o gl'ingegni napoletani cosí deboli da non poter fare nulla di plausibile se non mettendosi all'imitazione toscana?

II

Quest'ultimo motivo è specialmente evidente in colui, che fu il padre della nuova letteratura dialettale, in Giulio Cesare Cortese.

Come già abbiamo accennato, una salda amicizia legò per tutta la vita il Cortese col Basile: cosí salda e viva, tra questi due massimi poeti del dialetto napoletano, da riuscire commovente. Se il Cortese celebrava, nel suo *Viaggio di Parnaso*, le onorificenze ottenute dal Basile a Mantova, e ricordava che colui, che era giunto ormai cosí in alto, gli era stato fatto amico dalla fortuna fin da quando andava da bambino alla scuola [1], — il Basile, di ricambio, nell'introduzione a una delle sue odi, rendeva all'altro questo solenne riconoscimento: « Il piú caro, il piú onorato amico dell'autore, che le sacre e sante leggi dell'amicizia serbar sapesse, fu Giulio Cesare Cortese; . . . il quale, con maraviglia di chi 'l conobbe, mostrò la grandezza dell'ingegno nella picciolezza del corpo, la ricchezza della virtú nella povertà della fortuna, e l'immortalità del merito nella brevità della vita » [2].

[1] Si veda sopra, pp. 13-15.

[2] *Ode*, p. 57. Nel *Teagene* (V, 63): « Il Cortese, a cui fia scarsa Fortuna Come prodigo avrà Febo e le Muse ».

La vita di lui fu randagia, avventurosa, stentata, come quella del Basile. In uno dei punti, che a me sembrano piú poetici, del sopra ricordato *Viaggio di Parnaso* [1], egli sorride umoristicamente di sé stesso, che si è sempre lasciato sfuggire di mano ogni bene materiale, correndo dietro ai palazzi incantati del sogno. Ma, se questo è il significato generale della sua vita, i particolari di essa sono ignoti; e, con non poca fatica, a me è riuscito raccogliere alcuni dati, che offro qui con la speranza che serviranno come punti di partenza per ulteriori ricerche. — Il Cortese dové nascere intorno al 1575, perché nel 1597 si addottorava in legge [2]. Sulla fine del 1599, ottenne dal viceré conte di Lemos, per un anno, l'ufficio di assessore in Trani, che non poté occupare immediatamente, onde chiese in grazia che l'effetto della concessione cominciasse dal 13 gennaio dell'anno seguente [3]. Sembra che, poi, andasse in Ispagna, e, di là, in Toscana [4]. Il comentatore di un poema di lui, lo Zito, dice che, nel fiore della gioventú, si mise ai servigi del granduca Ferdinando dei Medici (1587-1609), e che, in quella corte, fu amato da tutti e assai stimato dal suo padrone, tanto che era chiamato il « beniamino » [5]. A Firenze (cosa strana per cosí fervido e quasi esclusivo amatore del dialetto napoletano) venne annoverato tra gli

---

[1] Si veda il canto VII, e cfr. in questo volume il saggio II.

[2] Cfr. *Illustr. e doc.*, I. Il documento della laurea fu pubblicato dal SETTEMBRINI, *Le carte della scuola di Salerno e gli autografi d'illustri napoletani laureati nell'Università di Napoli* (in *Nuova Antologia*, 1874, vol. XXII, pp. 951-2).

[3] Arch. di Stato di Napoli: Segreteria viceregale, *Officiorum* del Collaterale, vol. VIII (1599-1601), f. 27 B.

[4] *Viaggio di Parnaso*, VII, 36.

[5] Comento e difesa della *Vaiasseide*, nella *Collez. Porcelli*, vol. III, pp. 195-6.

accademici della Crusca[1]; titolo al quale aggiunse l'altro di « Pastore Sebeto ». A Firenze, forse, il Cortese cominciò a poetare in napoletano, perché un suo sonetto, posto in fronte alla *Vaiasseide*, è diretto alle dame fiorentine (*A le sdamme sciorentine*):

Aggio paura ca ste dammecelle
Se penzano ca so' quarche pacchiano,
O ca so' nato fuorze ad Antegnano,
Che me fanno ogne ghiuorno guattarelle.
Ca songo segnorazze e ca so belle,
Non sanno ca io so napolitano?
Quanno le dico: « vasove le mmano »,
A che serve sonà le ciaramelle?
Aggio strutto na còppola pe loro,
E faccio leverenzie co la pala;
Ed esse sempe co lo risariello.
Stongo co no golío, che me ne moro,
De vedere una, che pe me se eala;
Ma chiú priesto avarraggio lo scartiello.

Allude, com'è chiaro, al suo vano corteggiare le belle dame fiorentine, che rispondevano col riso alle sue dichiarazioni amorose. Ma peggio gli avrebbe risposto una di quelle, se è vero ciò che narra lo Zito; ossia, che alle sue calde proteste e richieste, colei si trasse uno scarpino e glielo gittò sul capo; cagione per la quale il poeta, tra vergogna e disgusto, avrebbe abbandonato Firenze[2]. E, giacché lo Zito aggiunge che il Cortese, tornato a Napoli, per isfogo di quell'infelice amore fiorentino, scrisse e stampò la *Vaiasseide*, la cui prima edizione sarebbe del

[1] Di questo titolo si fregia innanzi al *Pianto della Vergine* del Basile, e al *Tempio eremitano* dello Staibano (1608). Ma l'amico Guido Mazzoni, il quale ha fatto per me ricerche all'Accademia della Crusca, non ha trovato alcun ricordo del Cortese come accademico.

[2] Op. cit., pp. 195-8.

1604 [1], bisognerebbe concludere che, in quell'anno, egli avesse già lasciato la corte medicea. Tuttavia, così nella causa della partenza da Firenze come nella pretesa intenzione della *Vaiasseide*, sembra di fiutare un'invenzione scherzosa dello Zito: e la stessa data del 1604, come quella della prima edizione del poemetto, non va esente da dubbi [2]. Certamente, nel 1606, il Cortese era di nuovo in Napoli, perché ebbe dal viceré conte di Benavente l'ufficio di governatore della terra di Lagolibero o Lagonegro in Basilicata [3]: terra destinata, per quel che sembra, a essere retta da poeti, giacché, come si è veduto [5], qualche anno dopo, ne era governatore il Basile [4]. Mantenne, tuttavia, buone relazioni con la corte medicea; e, nel 1608, invitava il suo amico a concorrere con qualche componimento alla raccolta per le nozze del principe ereditario Cosimo [5]. Nel 1610, o poco dopo, dimorava ancora in Napoli, protetto dal secondo conte di Lemos viceré, e poi dal fratello di lui, che rimase luogotenente del Regno alla partenza del

---

[1] Op. cit., p. 239.

[2] Di questa edizione non esiste più alcun esemplare: e il MARIGRANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano* (Napoli, 1874), p. 152, che ne parla come se ne avesse veduto qualcuno, non ne dà la descrizione, e trae tutto quel che dice dalle edizioni posteriori. La prima, di cui esista ancora qualche copia, è l'edizione di Napoli, nella stamperia di Tarquinio Longo, 1615: la quale ha un avviso donde risulta che, non appena il Cortese componeva un canto del suo poema, questo veniva stampato senza suo permesso e senza il suo nome; onde egli si era risoluto a stampare il poema intero e col proprio nome. Precedentemente, dunque, vi erano dovute essere soltanto edizioni parziali, di singoli canti.

[3] Archivio di Stato di Napoli, Segreteria viceregale, *Officiorum* del Collaterale, vol. XI (1606-1608), f. 4.

[4] Si veda sopra, p. 19.

[5] Si veda sopra, p. 9.

conte [1]. Fondatasi, nel 1612, l'accademia dei Sileni nel chiostro di San Pietro a Maiella, egli ne fece parte [2]. Nel 1621, scriveva la prefazione al *Viaggio di Parnaso* [3], e prometteva altre opere. Ma morí qualche anno dopo; e, certamente, era già morto nel 1627 [4]. Né, per ora, saprei aggiungere altro, se non questo particolare, concernente la sua persona fisica; e, cioè, che egli era di piccolissima statura [5].

Il Cortese, « Pastor Sebeto », si gloriava dell'esser suo di « poeta napoletano », e respingeva gaiamente le opposizioni, che, per questa parte, gli si movevano. « *Non è possebele* (egli dice) *che quarche travo rutto non strida, e che quarche strenga rotta non se metta ndozzana, decenno: ' Da quanno niccà le povere Muscie so deventate de lo Lavinaro? da quanno niccà la fontana de Puorto è Ippocrene? ' »* [6]. Ma

---

[1] *Viaggio di Parnaso,* VII, 39.

[2] Minieri Riccio, *Accademie di Napoli*, l. c., p. 59. Erroneamente, lo stesso erudito mette tra gli Svegliati (accademia che fiorí circa il 1586) Giulio Cesare Cortese detto l'Attonito (l. c., p. 605); e doveva dire Giulio Cortese, letterato napoletano della generazione precedente, autore, fra l'altro, di un volume di *Rime e prose* (Napoli, 1592).

[3] *Viaggio di Parnaso*, poema di Giulio Cesare Cortese, dedicato all'illustriss. sig. Don Diego di Mendoza (In Venetia, per Nicolò Miserini, 1621): « *Leite adonca sto chilleto; . . . adoratelo e gustatelo fi che la musa mia torne da Smirna e da Mantova, dove è ghiuta ad arrecogliere conciette pe fareve n'autra composta co l'acito de grieco de Napole* ». Il viaggio, di cui qui si parla, a Smirne e a Mantova, era, com'è chiaro, non già un viaggio materiale, ma metaforico: e, cioè, lo studio di Omero e di Virgilio.

[4] Di lui, come già morto, parla il Basile nel luogo citato delle *Ode*, p. 57.

[5] Basile, l. c.; e cfr. *Viaggio di Parnaso*, I, 20, 25. [A questo mio schizzo biografico non aggiunge proprio nulla la tesi di laurea di Attilio Ferolla, *Giulio Cesare Cortese, poeta napolitano del secolo XVII* (Napoli, tip. della R. Università, 1907), la quale contiene, per altro, una giudiziosa esposizione delle opere del C.].

[6] Prefaz. al *Viaggio di Parnaso.*

a costoro rispondeva al modo stesso che, in quel suo viaggio al Parnaso, ai poeti ivi raccolti, i quali si maravigliavano di vedere tra loro « *n'ommo de Puorto* »:

Le Muse vanno dove so chiammate,
Ca no stanno co buie co lo strommiento;
E quanta vote a me se so nzeccate,
Cose hanno fatto lustre commo argiento!

Con voialtri, non ho che vedere (*no nce aggio che spartire*): io scrivo come parlo: padronissimi voi di fare quel che meglio vi talenti:

Siano tutte li vuostre e *quinci* e *unquanco*
E l'*ostre* e l'*astro* e *cotillo* e *patello*,
Ch'io pe me, tanto, non ne voglio manco
De tante isce bellezze na stizzella.
Tanta patacche avesse ad ogne banco,
Quanta aggio io vuce a Napole mia bella;
Vuce chiantute, de la maglia vecchia,
Ch'hanno gran forza ed enchieno l'aurecchia.

Difesa cosí vivace e giusta che qualcuno, spassionato e spregiudicato, tra i poeti toscani, Francesco Berni, non può tenersi dal mirarlo con simpatia ed esclamare: « Egli ha ragion, quest'uomicino! »[1]. — Nello stesso poemetto, fingendosi la recita di una commedia, s'introduce un Pulcinella, che mette in canzonatura i toscaneggianti affettati, applaudito da Apollo[2].

Il primo parto della musa napoletana del Cortese fu come si è accennato, la *Vaiasseide*, pubblicata intera nel 1615, ma già a spizzico negli anni precedenti, e della quale, al dire dello Zito, nel 1628 si contavano già sedici

[1] *Viaggio di Parnaso*, I, 22, 25.

[2] Op. cit., V, 21-9: cfr. *Vaiasseide*, I, 8-9; e lo Zito, comento citato, pp. 236 sgg., e p. 58.

edizioni [1]. Sono cinque canti in ottava rima, descriventi scene d'amori, gelosie, feste e matrimonî del popolino napoletano; scuciti alquanto come composizione e risolventisi in una serie di episodî, ma, in compenso, semplici di forma e ricchi di pitture vivaci. Seguí, nel 1619, il *Micco Passaro*, nome di un bravo, o « *smargiasso* », come allora si diceva, la cui vita e quelle di altri suoi pari s'inquadrano nel racconto di un'impresa contro i fuorusciti di Abruzzo, la quale, storicamente, trova riscontro nella spedizione di Carlo Spinelli contro le bande di Marco Sciarra, accaduta nei tempi della prima gioventú del Cortese. Meno felici forse, a cagione della loro generale intonazione seria, il romanzetto in prosa: *Li travagliuse amure de Ciullo e Perna*, e la favola « *posellechesca* », intitolata *La Rosa*, che appaiono qua e là ammanierati [2]. Invece, il quarto poema del Cortese, il *Viaggio di Parnaso* piú volte citato, raggiunge, in qualche tratto, l'umoristico e il romantico.

Nel 1621, un libraio napoletano, Fabrizio de Fusco, « poiché le opere del signor Giulio Cesare Cortese, a giudizio di tutti gli intendenti, nel genere loro sono le piú rare che sino a questo tempo si siano vedute », raccoglieva insieme tutte quelle che l'autore gli aveva concesso (e, cioè, le cinque che abbiamo ricordate), e prometteva di stampare, « a commune diletto delle signorie vostre », le altre, « che sono a penna », delle quali, intanto, forniva i titoli: 1. *Lo colascione*. 2. *Lo regno de la buscia*. 3. *Posilepo roffiano*. 4. *La serena npazzuta*. 5. *Partenope schiaccata*. 6. *La rota delli cauce*. 7. *La repubbreca de cuccagna*. 8. *Lo molino a biento*. 9. *La ciarantola*. 10. *L'arcadia*

[1] Op. cit., p. 239.

[2] Delle opere del Cortese discorse acconciamente GIUSEPPE FERRARI, nei suoi articoli *De la littérature populaire en Italie*, nella *Revue des deux mondes*: si veda vol. XXI (1840), pp. 509-11.

sconquassata. 11. *L'ospitale de li pazze*. 12. *Lo Cerriglio ncantato*. 13. *Lo nore falluto*. 14. *Lo munno ammascarato*[1]. È un catalogo cosí lungo da far pensare che contenesse molte opere, di cui l'autore aveva in mente non piú che il semplice titolo o il disegno generale. Comunque, di queste quattordici opere manoscritte solamente il poemetto: *Lo Cerriglio ncantato* venne pubblicato alcuni anni dopo, e, per quel che sembra, postumo[2].

III

L'esempio del Cortese fu seguito subito da parecchi, e, in prima linea, dall'amicissimo Basile: il quale appare per la prima volta in qualità di scrittore dialettale nell'edizione della *Vaiasseide*, fatta nel 1615[3]. In quell'occasione, « Gian Alesio Abbattutis » scrisse non solamente gli argomenti in ottave al poema e una graziosissima let-

---

[1] Questo importante catalogo è rimasto ignoto a tutti coloro che hanno scritto del dialetto napoletano e del Cortese: i quali sembra che non abbiano veduto la rarissima raccolta del 1621, benchè qualcuno la citi vagamente. Eccone il frontespizio: *Opere burlesche in lingua napoletana di* Giulio Cesare Cortese, *cioè la Vaiasseide, Li travaglioso amore, Micco Passaro nammorato, Viaggio de Parnaso, La Rosa favola dramatica* (In Napoli, per Domenico di Ferrante Maccarano, 1621, ad ist. di Fabritio de Fusco). La dedica del De Fusco al signor G. B. Velli ha la data del 15 settembre 1621.

[2] Il Martorana, op. cit., p. 156, ne conosce un'edizione del 1628. Io ne ho innanzi una di Napoli, per Camillo Cavallo, 1645, che reca sul frontespizio: « dato in luce per l'Accademico napoletano, detto lo Sviato ». — Oltre le opere ricordate, si ha del Cortese una bella canzone e un sonetto, esistenti in una rara stampa, rimasta sconosciuta finora, e da me riprodotti in *Illustraz. e doc.*, IV.

[3] *La Vaiasseide* Poema di Giulio Cesare Cortese. Il Pastor Sabeto, a compiuta perfettione ridotta, con gli argomenti et alcune prose di Gian Alesio Abbattutis, dedicata al potentiss. Re de' Venti (In Napoli, nella stamperia di Tarquinio Longo, 1615).

tera in prosa *A lo re de li vienti* (al quale, spiegava, meglio che ad altri, vanno dedicate le fatiche dei poeti, come lui e il Cortese, disgraziati), ma anche una serie di lettere scherzose in prosa e in verso [1].

Nella prima di queste lettere, che è in versi sdruccioli, e ha la data del dicembre 1614, Gian Alesio risponde a un notar Cola Maria Zara, e lo ringrazia della dedica, che intendeva fargli, di un'opera. La seconda, firmata « *lo Chiafeo* », e con la data del 1610 [2], è anche in versi e diretta « *a lo mato lostrissimo e magnifico Comm'a frate carnale messer Uneco* »: un amico, che aveva manifestato l'intenzione di prendere moglie, e a cui egli dà il consiglio di prescegliere Cecca: « *Cecca, che de Napole, È lo shiore, lo spanto e lo martorio* ». Anche la terza, in prosa, a un tale che viene chiamato « frate mio », e la quarta, firmata « *lo Smorfia* » e intitolata: « *all'Uneco shiammeggiante che po rompere no bicchiere co le muse* », entrambe con la data del 1614, sembrano rivolte al medesimo personaggio della seconda. La quinta, in cui si ripiglia la firma « *lo Chiafeo* », è diretta « *a lo settemo geneto de messere, zoè fratemo carnale,*

---

[1] La paternità di queste lettere è stata attribuita da parecchi al Cortese (Galiani, op. cit., p. 126; Martorana, op. cit., p. 153 sgg.): il che non solamente contrasta con la dichiarazione del frontespizio, ma è anche smentito dalla prefazione, che il Basile mise alle sue *Muse napoletane*, dove accenna che ama raccogliere voci e frasi napoletane: « *comme facette lo medesemo autore n'autro scampolo a chelle lettere, che fecero cammarata co la* Vaiasseide, *dalle quale, comme robba propria, se n'ha pigliata l'accoppatura* ». L'errore fu riconosciuto dall'Imbriani, op. cit., pp. 38-40, e dal Rocco, nel *Giambattista Basile*, a. VI (1888), n. 2.

[2] Veramente, « *mille e seiciento e zero co no chilleto* »; il che, interpetrato a rigore, darebbe 1601. Ma, nel 1601, il Basile era lungi da Napoli e ben lungi dal fare il poeta dialettale: e, del resto, il 1610 della più larga interpetrazione (giustificata dal metro, che richiedeva lo sdrucciolo in fine) ravvicina la data a quella delle altre lettere del gruppo.

lo chiú stretto parente, che stace a Cosenza » (a un fratello, dunque, del Basile?): e accompagna l'invio di un sonetto in lode di Cecca, della quale lo scrittore si professa innamorato, narrando un sogno e gli auspici felici, che trae da esso pel suo amore.

Il Basile si presenta, in queste lettere, con un carattere proprio, affatto diverso da quello del Cortese [1], che gli era stato sprone ed esempio. Laddove questi tende alla descrizione realistica e adopera in genere uno stile sobrio, il Basile sfoga furiosamente nel dialetto il suo gusto secentesco e la sua intemperanza stilistica. Per ogni qualifica, getta sul volto al lettore venti aggettivi: di ogni oggetto che nomina, esibisce venti varietà. Doveva aver messo, di certo, uno studio particolare nel raccogliere i vocaboli e le frasi dell'infima plebe; e quei suoi versi e prose sembrano, talvolta, pagine di vocabolario ideologico, ravvivate dalla brama di spiegare in mostra tutta la lussureggiante ricchezza della patria favella.

Le lettere di Gian Alesio sono come i frammenti superstiti delle molte composizioni, che dovevano scambiarsi tra loro i cultori del dialetto napoletano negli anni in cui sorse quella moda: e vi s'incontrano molteplici allusioni, che è impresa quasi disperata intendere. Chi era l'« unico », che solo poteva toccare il bicchiere con le Muse, e che pel Basile valeva come « fratello carnale »? Un fratello, o il Cortese? E chi era lo Zara? Ma è da notare specialmente che alcune di quelle allusioni gettano una luce, sebbene scialba e incerta, sopra uno dei piú belli e importanti libri dialettali di allora. Mi si conceda di fermarmi anche su questo problema incidentale, perché la storia della letteratura dia

---

[1] Tanto diverso che il Galiani, il quale, come si è detto, le attribuiva al Cortese, non poteva non notare che in esse costui avrebbe « intieramente imitato il Basile » (op. cit., p. 126).

lettale napoletana non è stata ancora fatta, e a me non è possibile procedere oltre, senza orientare il lettore in questa regione inesplorata, o dare, per lo meno, l'avviamento alle ricerche, che bisognerà ancora compiere.

Nel 1646, il tipografo Camillo Cavallo (che ristampò anche le opere del Basile e del Cortese) stampava, « ad instanza di Tommaso Morello », un libretto: *De la tiorba a taccone de Felippo Sgruttendio de Scafato*. Il Morello, nel dedicare l'opera a Gennaro Moscettola, la diceva « parto di un ingegno che, fra' i primi, nelle delizie di Pindo campeggia ». Dunque, sembra certo che l'autore vivesse ancora in quell'anno [1].

Tuttavia, molte allusioni di quel canzoniere richiamano a personaggi, che erano famosi in Napoli trent'anni prima; p. e., al dottor Chiaiese, una celebrità popolare, una specie di buffone, che fioriva ai tempi del viceré duca di Ossuna [2], e che fu burlescamente cantato dal Cortese [3]. E la donna, elogiata dal poeta, è una Cecca; quella Cecca, il cui nome abbiamo già incontrato nelle lettere scherzose del Basile recanti la data del 1614, come il fiore, la maraviglia e il martirio di Napoli, e della quale si dice, per l'appunto, in quelle lettere:

> E chisse te faranno po' na museca
> (Ca portano a taccone na teorbia)
> Da fare ashevolire meza Napole.

Si potrebbe, a dir vero, formare altresì la congettura che, da queste frasi e dalle poesie del Cortese, l'autore della

---

[1] Ma non mi sembra del tutto certo che quell'edizione fosse la prima. Ragioni di non crederla tale addusse già l'Imbriani, nelle illustrazioni alla *Posilecheata* del Sarnelli (Napoli, 1885), p. 222.

[2] Notizie storiche in Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 99-100.

[3] *Micco Passaro*, IV, 19 sgg., V, 1 sgg.; *Viaggio di Parnaso*, IV, 26 sgg. Si dica il medesimo di Pezillo, Compà Iunno, e di altri parecchi.

Tiorba a taccone avesse, molti anni dopo, attinta l'ispirazione e la materia; ma la cosa è poco probabile, perchè nessuno scherza su fatti e persone, che erano oggetto di scherzo per la generazione di trent'anni innanzi. Cosicchè, a me sembra indubitabile che le composizioni della *Tiorba a taccone* nacquero, almeno per buona parte, nel tempo della prima grande fioritura della poesia napoletana, che si può fissare intorno al 1615.

Ma chi era lo Sgruttendio? Chi era codesto poeta, che, insieme col Basile e col Cortese, costituisce la triade dei primi e maggiori poeti dialettali napoletani? Su questo punto regna ancora il mistero: e invano, per dissiparlo, ho tentato finora svariate indagini. Il nome « Filippo Sgruttendio da Scafati » è da considerare pseudonimo: il che non solo è reso probabile dalla ignoranza in cui siamo di un letterato napoletano di quel tempo così chiamato, ma a dirittura è comprovato dalla ricerca, eseguita dal Minieri Riccio e rinnovata da me, nei « fuochi » o censimenti di Scafati, nei quali non s'incontra nessuna famiglia di cognome Sgruttendio. Messa da banda la cervellotica ipotesi che il pseudonimo celi il letterato Francesco Balzano [1], mi si era ripresentata alla mente l'altra, che fu già sostenuta dal Minieri Riccio, e, cioè, che quel canzoniere fosse opera del Cortese; e mi pareva che un nuovo e forte argomento venisse dal fatto che, tra le opere del Cortese, inedite nel 1621, è segnato *Lo colascione*: nome di strumento musicale, sinonimo di *tiorba a taccone*, e usato promiscuamente con l'altro nel canzoniere dello Sgruttendio [2]. Al quale argo-

---

[1] Si veda Pietro Balzano, *Di Filippo Sgruttendio e delle sue poesie* (in *Atti dell'Accad. Pontaniana*, vol. III, 1855): confutato in modo definitivo dal Martorana, op. cit., p. 380 sgg.

[2] Si veda la *Tiorba a taccone* (nella *Collez. Porcelli*, vol. I), pp. 144, 263: « *sto calascione* ».

mento si aggiungeva la presunzione che le lettere del Basile, in cui si parla di Cecca, fossero dirette al Cortese. Ma difficoltà, che non paiono sormontabili, vengono a tale attribuzione dal canzoniere stesso, in cui si parla qua e là del Cortese e delle sue opere; e, capitalissima, dall'affermazione dell'editore del 1646, il quale dava l'autore della *Tiorba* come ancora vivente in quell'anno. Lascio, dunque, l'enimma a un Edipo piú fortunato, o piú acuto, di me.

Pel nostro scopo, basta, intanto, avere stabilito che, al tempo del Cortese e del Basile e del primo fiorire della letteratura da essi promossa, fu composto il bel canzoniere, che reca il nome dello Sgruttendio; il quale, non solamente è ricco di poesie satiriche è giocose, con quadri vivacissimi di feste e balli e altri costumi napoletani, ma, nella sua maggior parte, nei sonetti in laude di Cecca, ha interesse critico, quale felicissima caricatura dei canzonieri amorosi secentistici. Tutti i motivi allora prediletti, le immagini, le frasi, le movenze dei periodi e delle strofe, sono parodiati nei sonetti dello Sgruttendio, rientranti nel genere di quello del Berni: « Chiome d'argento fine, irte ed attorte ». Se si apre a caso un canzoniere italiano di quel tempo; p. e. quello di Marcello Giovanetti [1], o di Gian Francesco Maia Materdona [2], si troveranno sonetti coi titoli: « Bella donna con macchie rosse nel volto », « Bella donna con veste rossa » (o « ricamata a stelle d'oro » o « azzurra »), « Bella guercia », « Bella serva », « Bella muta », « Brutto amante di donna bella », « Bella libraia », e consimili. E lo Sgruttendio, dal canto suo: « *A la bella tricchetraccara* », « *A la bella quattara* », « *A la bella trippaiola* », « *A la bella tavernara* », « *A la bella iettacantare* », « *A la bella pedocchiosa* », « *A la bella shiaccata* »;

[1] Seconda edizione, Roma, 1626.

[2] Sesta edizione, Napoli, 1632.

e via discorrendo. Ogni conoscitore della lirica secentesca gusterà la finezza di parodie come la seguente:

PARAGGIO FRA ISSO
E LO SORECE NCAPPATO A LO MASTRILLO DE CECCA [1].

La sciorta mia e toia, o sorecillo,
Tutt'è na cosa, e simmo duie pacchiane;
Tu ghist'a chill'addore de casillo,
Io a Cecca, che de st'arma è caso e pane;
Tu fai zio-zio, ed io sospiro e strillo;
Tu muzzeche ssi fierre ed io sti mane;
Tu zumpe, io sáuto comm'a gatta o cane;
Io senza libertà, tu a sso mastrillo.
A te sbatte lo pietto, a me lo core;
Tu morte aspiette, ed io non spero vita;
Tu chino de paura, io de dolore.
Nchesto sgarrammo, ed è, ca tu avarraie
Una morte da Cecca saporita;
Io n'aggio ciento, e non se sazia maie [2].

Altre composizioni dialettali, sebbene di minore importanza, si vennero, allora, elaborando da altri scrittori. Nel 1628, un Domenico Basile pubblicava la traduzione di quel *Pastor fido*, che (come dice Salvator Rosa) serviva nelle chiese da « ufficiòlo »; e annunziava di avere pronti per le stampe: *Lo dottore a lo sproposeto*, *La casa de l'Ignoranzia*, *La defenzione de li poeti napoletane contro Boccalini e Giulio Cesare Capaccio nnanze ad Apollo* [3]. In quello stesso anno, il commediante e letterato Bartolomeo Zito, detto il Tardacino, accademico Risoluto [4], scriveva il già

---

[1] « Paragone tra lui e il topo incappato alla tagliuola di Cecca ».
[2] Corda I, son. 50.
[3] MARTORANA, op. cit., pp. 23-4.
[4] Si veda intorno a lui CROCE, *Teatri di Napoli*, pp. 65-7, e, in questo volume, il saggio su *Pulcinella*.

ricordato comento e la difesa della *Vaiasseide* contro le censure degli accademici Scatenati. E, senza indugiare sulle altre opericciuole allora pubblicate [1], menzioneremo ancora la traduzione del libro quarto dell'*Eneide*, dovuta a Francesco Bernaudo [2].

Nella *Tiorba* dello Sgruttendio, per imitare anche quella parte, costante nei canzonieri del tempo, che è costituita dallo scambio di sonetti tra l'autore e i suoi amici e ammiratori, sono inserite proposte e risposte di una quindicina di poeti, che si denominano lo Smenchia accademico Cestone, lo Spechiechia accademico Sciaurato, lo Catarchio accademico Sparnocchia, lo Sbozza accademico Marfuso, e cosí via. Il Minieri Riccio costruí, con questi nomi, un'accademia reale, di storica esistenza, e un individuo reale vide in ciascuno di quei personaggi [3]. Ma che costoro siano immaginarî e quel carteggio poetico uno scherzo, a me non pare dubbio; tanto piú che, se accennassero a un'accademia realmente esistita, bisognerebbe, conformemente alle regole dei nomi accademici, postulare, per ciascuno di essi, un'accademia differente, e quindici accademie per quindici nomi: una dei Cestoni, una degli Sciaurati, una degli Sparnocchia, una dei Marfusi, e cosí via [4]. Ma, se non un'accademia, per dir cosí, legalmente costituita, di cultori del dialetto, la quale finora non è documentata, c'era allora,

---

[1] Per le quali si veda, *passim*, l'opera del Martorana.

[2] Napoli, 1640, per Secondino Roncagliolo. Un lungo sonetto caudato dialettale di Orazio Cataneo, amico del Basile, è stato pubblicato da A. Borzelli, *O. C.*, nota (Napoli, tip. Ruggiano, 1894). Per un altro del Capaccio, si vedano in questo volume *Illustrazioni e documenti*. IV.

[3] *Accademie di Napoli*, l. c., pp. 585-6.

[4] Nomi accademici scherzosi dello stesso genere si leggono innanzi alla *Vaiasseide*, in alcuni versi che sono, quasi certamente, dello stesso Cortese.

di certo, in Napoli un'effettiva e spontanea accademia, di cui venivano a fare parte tutti coloro, che si davano al nuovo genere poetico e linguistico.

IV

Il Basile, oltre le lettere di cui si è discorso e certi sonetti che sono perduti [1], si era dato a scrivere due vaste opere: una corona di egloghe dal titolo: *Le Muse napolitane*, e un novelliere, sul disegno delle raccolte orientali e del *Decamerone*, composto di cinquanta fiabe: *Lo cunto de li cunti*. A questi lavori doveva già attendere nel 1615, o poco dopo; e, forse, parte di essi veniva letta tra amici e nelle accademie napoletane. Un indizio di ciò mi pare di trovare nel fatto che una nota operetta di Francisco de Quevedo, scritta nel 1626, aveva per titolo: *Cocinato de los cuentos donde se leen juntas las vulgaridades rústicas, que aun duran en nuestra habla, barridas de la conversacion*, e contiene una serie di parole e frasi spagnuole volgari, al fine di biasimarle e di additarle perché fossero evitate dai parlatori eleganti [2]. Fine, senza dubbio, opposto a quello del Basile; ma donde poté desumere il Quevedo quel titolo, che era ben appropriato alla raccolta di fiabe del napoletano, e così sforzato per il suo catalogo di frasi spagnuole? Si ricordi che il Quevedo passò parecchio tempo a Napoli tra il 1616 e il 1620, e che egli appartenne all'accademia degli Oziosi [3], dove poté incontrarsi col Basile e

[1] Vi allude nella lettera IV.

[2] Su questa operetta, si veda E. Mérimée, *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo*. Paris, Picard, 1886, pp. 63-4, 343-4. Fu pubblicata la prima volta nel 1629, e, in quello stesso anno, uscì a Huesca la *Venganza de la lengua española contra el autor del Cocinato de cuentos* di J. A. Laureles.

[3] Il Quevedo scriveva anche versi in italiano (cfr. Mérimée, op. cit., p. 344), come il Basile in ispagnuolo.

avere notizia dell'opera di lui; e apparirà probabile che dal tesoro della fraseologia napoletana, che questi raccoglieva nel suo *Cunto de li cunti*, gli venisse suggerita l'idea del titolo per la sua raccoltina spagnuola, cosí diversamente intonata.

Comunque, il Basile, solamente dopo la morte del Cortese, si risolse a pubblicare una delle sue opere dialettali: *Le Muse napolitane*. Motivo di ciò (come è detto nell'avvertenza), il vuoto lasciato dal Cortese, e la mediocrità delle cose napoletane, venute a luce nel frattempo. Dopo l'aurora cortesiana, si levava ormai, raggiante, a rallegrare gli animi, il sole basiliano, che fin allora si era tenuto nascosto tra le nuvole [1]. Ma, se il Basile mettesse in atto il suo proposito, e in quale anno, non si può dire, perché la prima edizione, che ci sia stata conservata, delle *Muse napolitane* ha la data del 1635 [2].

Le *Muse napolitane* contengono nove cosí dette eglogghe, ciascuna delle quali prende titolo da una delle nove sorelle dell'Elicona, recando, per altro, un sottotitolo piú significativo. *Clio, overo li Smargiasse*, che è la prima, mette

---

[1] « *Si l'Aurora, che semmenai tante shiure de conciette napolitane, è iuta a spaluorcio, ... non avite ragione de trivoliare e farne sciabacco; ... mentre lo Sole, che de benepraceto suio ha voluto stare pe fi' a mo ncaforchiato dinto a le nuvole de lo respetto, pe compassione de li lamiente vuostre e pe levareve lo nzavuorio che v'hanno causate certe freddure napoletane sciute dapò la morte de lo Cortese a la stampa, se contenta che da oie nnante esca qualche lampetiello de la luce soia a scompetare la perdeta fatta...* ».

[2] *Le Muse napolitane*, Egloghe di Gian Alesio Abbattutis (In Napoli, per Domenico Maccarano, 1635: volumetto di pp. 10 inn.-132). Nella maggior parte degli esemplari, che ne avanzano, il 3 del 1635 non si vede: tanto che si è sospettato che fosse un 2; ma nell'esemplare, che si serba nella Bibl. Nazionale di Torino, il 3 è chiaramente impresso. Tuttavia, è assai probabile che a questa edizione del 1635 precedesse qualche altra, fatta in vita dell'autore.

in iscena due popolani, i quali litigano, minacciano, si sfidano e, in fine, per intromissione di un terzo, si rappaciano. La seconda, *Euterpe overo la Cortiscianna*, rappresenta un giovane *scortator*, che un vecchio tenta indarno di distogliere da quella razza di donne, dipingendogliene al vivo i costumi. In *Talia o lo Cerriglio*, un tale descrive a un inesperto le maraviglie che si vedono e i diletti che si godono nella celebre osteria napoletana di quel nome, cantata altresì dal Cortese in un poema. In *Melpomene overo le Fonnacchere*, due donne del popolo, due demoni scatenati, vengono alle beffe, ai danni e all'onte, con preludio d'immaginose contumelie. *Tersicore overo la Zita* è dedicata alla festa di un matrimonio popolano. *Erato overo lo giovane nzoraturo* è una serie di consigli, dati da un saggio vecchio intorno alla scelta della moglie. *Polimnia overo lo viecchio nnammorato* è scritta in beffa di un vecchio, che si accinge a sposare una fanciulla. *Urania overo lo Sfunnajo* narra di un tale che, col mutare vestito e collo sfoggiar lusso e ricchezze, acquista subito la considerazione e l'adulazione della gente. L'ultima, *Calliope overo la Musica*, paragona la musica moderna con l'antica musica popolare.

Queste egloghe hanno, come si vedè, concetto etico e fine didascalico: ma sono, al tempo stesso, tutte fiorite di scene assai vivaci di costumi napoletani, che testimoniano lunga e attenta osservazione. L'eloquenza dei dialoganti è quella secentesca, e vi riappare l'intento medesimo delle prime composizioni del Basile: il quale, « *sotto varie accidente* », vuole stringere insieme « *tutte le forme de lo parlare napoletano, che servirà pe conserva de la bella antichità de Napole* »[1]. Abbonda, perciò, anche qui, ciò che l'Imbriani ha chiamato « sinonimia scherzosa »[2]: la quale, per

[1] Avvertenza citata.

[2] Op. cit., vol. II, pp. 455-6.

altro, non è piú, come nelle *Lettere*, opera quasi di vocabolarista, ma si eleva all'arte. I due sposi dell'egloga quinta si fanno tra loro carezze e si bisbigliano parole tenere:

E, dátole no vase a pezzechillo,
Secoteia e le dice:
« Tu sí lo capo mastro
De le pintate cose!
Tu sí quatto dell'arte
De le cianciose e belle!
Tu sí l'accoppatura
De li frutte amoruse! ».

E cosí via, per una lunga infilzata; alla quale la sposina:

Fa de la contegnosa,
Torce lo musso e vota la faccella,
La facce rossolella
Iusto comm'a doi spalle di vattente,
E co certe squasille
E gruognole, da farete morire,
E co na voce cianciosella dice:
« Lazzame zzare, ca lo dico a mamma,
Che puozz'essere, lazzame, te dico!
Uh comme sí sfrontato, tiene mente;
Non fare ze vregogne nanze a gente! ».

Parimente, la notizia delle vecchie canzoni e strumenti musicali napoletani è animata a questo modo nell'egloga nona:

Titta mio, pe te dire
Proprio commo la sento,
Sse canzune de musece de notte,
De poete moderne,
Non toccano a lo bivo.
O bello tiempo antico,
O canzune massicce,
O parole chiantute,
O conciette a doi sòle,
O museca de truono,
Mo tu non siente mai cosa de buono.

E dove so sporchiate
Chelle che componeva
Giallonardo dell'Arpa,
Che ne ncavava Arfeo;
Dove se conservava,
Doce comme a lo mele,
La mammoria de Napole ientile?
Dov'è iuto lo nomme
Vuostro, dove la famma,
O villanelle mei napoletane?
Ca mo cantate tutti ntoscanese,
Coll'airo a scherechesse,
Contrarie de la bella antichetate,
Ché sempre cose nove hanno mentate.
E peo de li stromiente
De musece moderne,
L'arceleiuto, l'arcesordellina
L'arceteorba e l'arcebordelletto,
L'arcechitarra e l'arpa a tre reistre,
Che malannaggia tanta menziune.
Sia benedetta l'arma a li Spartani,
Ca mpesero na cetola
Perché se nc'era aggiunta n'autra corda;
Ca mo, fuorze, faria le pennericolo
Lo mprimmo c'ha guastato
Lo calascione, re de li stromiente,
Co tante corde e tante,
C'ha perduto lo nomme e se po dire
Quanto mutato, ohimé, da chello ch'era.
Valea chiú lo consierto
De lo tiempo passato,
Lo pettene e la carta,
L'ossa miezo a le deta,
Lo crocrò che parlava,
Lo bello zuco-zuco,
La cocchiara sbattuta
Co la tagliero e co lo pegnatiello,
Lo vottafuoco co lo siscariello,
Che te ne ive nsiécolo....

V

Certamente, alle *Muse napolitane* il Basile pensava di far seguire, tra non molto, l'opera maggiore, *Lo cunto de li cunti*; perché, nell'avvertenza, dice che « *pe primmo relanzo ve refunne st'Ecroghe* ». Ma fu còlto dalla morte, prima che potesse eseguire il suo disegno; e la sorella Adriana, mentre dallo scrittoio di lui prendeva, per pubblicarlo solennemente a Roma in bella forma, il pomposo e noioso poema del *Teagene*, abbandonava il manoscritto delle novelle napoletane ad altri, che doveva farne piú modesta, anzi povera, edizione. Fu quest'altro un Salvatore Scarano, che, come sappiamo dallo Zito, era un libraio napoletano, appassionato di cose dialettali [1]; il quale, nel 1634, dava fuori la prima giornata del *Cunto de li cunti*, dedicandola a Galeazzo Pinelli, duca dell'Acerenza, l'ultimo protettore (come ci è noto) del Basile [2].

« Vengo (scriveva lo Scarano nella dedica) a comparire avanti di V. E. ed a dedicarle per ora la prima giornata del *Pentamerone overo conto de' conti* del signor cavaliero Gio. Battista Basile in lingua napoletana, in cui si scorgerà la grandezza di un ingegno cosí pellegrino, com'era il suo, in ordinar quelle favole con tanti scherzi, con tante sentenze e con tanti stravaganti modi, che son certo che doveranno arrecare grandissimo diletto ed allegrezza a coloro che le leggeranno, e fama e gloria a lui che l'ha com-

---

[1] Difesa della *Vaiasseide*, op. cit., p. 185.

[2] *Lo Cunto* | *de li cunti* | *overo* | *Lo trattenemiento de'* | *Pecceríllo de Gian Alessio* (sic) *Abbattutis* | In Napoli, Appresso Ottavio | Beltrano, 1634 | Con licenza de' superiori (di pp. 8 inn.-160). La dedica ha la data del 3 gennaio 1634. — Edizione sconosciuta ai bibliografi, della quale l'unico esemplare è, o era, nella Biblioteca nazionale di Torino.

poste ». Donde si vede anche come subito apparisse, accanto a quello di *Cunto de li cunti*, l'altro titolo, che poi divenne piú consueto perché piú breve e richiamante titoli celebri, di *Pentamerone*, non sappiamo se fuggiato dallo stesso Basile o dall'editore. Lo Scarano continua, assicurando il Pinelli che non è « poco faticoso il comporre simili cose, e che abbiano da dilettare e piacere » al qual uopo riferisce una sentenza di Pico della Mirandola; e, dopo avere dato ragione della dedica come conforme di certo all'intenzione ultima del defunto autore, conclude che « forse, prendendo animo, manderà appresso in luce l'altre giornate che seguono ».

L'opera, che veniva cosí pubblicata postuma, non era del tutto pronta per la stampa, come è provato dalle negligenze di forma, che vi s'incontrano, e da talune strane inavvertenze [1]. Seguirono, nello stesso anno, la giornata seconda, dedicata anche al Pinelli, e la terza, senza dedica: tra il 1634 e il 1635, la quarta, dedicata non piú dallo Scarano, ma da un Giovanni Antonio Farina al barone di Castelnuovo, Giuseppe de Rossi e Bavoso; e, nel 1636, la quinta, dedicata, dal medesimo Farina, a don Felice de Gennaro, maestro in sacra teologia e consultore del Sant'Ufficio [2].

---

[1] P. e., la novella seconda della seconda giornata è intitolata: « Verde prato », senza che di questo nome si dia ragione nel corso del racconto; il « Pippo » della novella quarta è, da un certo punto in poi, chiamato « Cagliuso »: l'eroe della novella settima è detto ora « Nardeaniello », ora « Antoniello », ora « Mase Aniello »: e cosí via.

[2] La « *iornata seconda* », in Napoli, appresso Ottavio Beltrano, 1634 (di pp. 6 inn.-106, dedica del 20 aprile); la « *iornata terza* », in Napoli, per Lazzaro Scoriggio, 1634 (di pp. 126); la « *iornata quarta* », ivi, 1634, ma con un aggiunto frontespizio del 1635 (di pp. 8 inn.-152; dedica del 20 luglio); la « *iornata quinta* », in Napoli, appresso Ottavio

Il libro incontrò subito grandissimo favore: queste novelle (dice l'editore Farina) furono « con tanto applauso ricevute dal mondo per le maniere dei lumi e degli artificî poetici e per lo nuovo genere, che saranno, sí come io credo, immortali ». Per intanto, essendo esauriti i due primi volumetti, il Farina ne fece fare una ristampa, dedicando il primo di essi al cugino del Basile, il padre Alfonso Daniele agostiniano, e il secondo a un amico del defunto poeta, Fulvio Casaburo [1].

Beltrano, 1636 (di pp. 96: dedica 20 luglio). In alcuni esemplari di questo volumetto, si leggono, dopo la dedica, i due sonetti e la canzone, di cui in *Illustr. e doc.*, IV.

[1] La prima giornata in Napoli, per Ottavio Beltrano, 1637 (di pp. 167, dedica 2 gennaio); la seconda, ivi (di pp. 8 inn.-108, dedica 1 luglio).

III

Il « Cunto de li cunti » come opera letteraria

I

Il *Cunto de li cunti* è un libro di fiabe, e, cioè, di quei racconti tradizionali, nei quali prendono parte esseri sovrumani ed extraumani della mitologia popolare: fate, orchi, animali parlanti, vegetali e minerali di prodigiosa virtú, e via dicendo. Questa sorta di racconti, sulla cui origine si sono proposte molteplici teorie, è stata oggetto di accurate investigazioni per opera della filologia del secolo decimonono. Nei tempi anteriori, essi furono quasi soltanto materia di diletto e di trattenimento pei bambini, che, allora come ora, avidamente li ascoltavano: e non solo lo scienziato disdegnava di appressarvisi, ma di rado, anche, vi si appressò l'artista colto.

Tra i primi, anzi, in certo senso, il primo di costoro, che vi volgesse l'attenzione, fu, per l'appunto, il nostro Basile. Certamente, fiabe si trovano sparse anche nei novellieri e poeti anteriori, nel *Pecorone*, nell'opera del Sercambi, nel *Mambriano* del Cieco da Ferrara, nelle favole del Morlino. Piú ancora, nel Cinquecento, Giovan Francesco Straparola da Caravaggio, da fiabe e facezie popolari tolse la materia di molte novelle delle sue *Piacevoli notti* 1550 [1]: tanto che, per questo rispetto, può considerarsi precursore del nostro.

---

[1] Si vedano gli studî del Rua nel *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XV, pp. 111-151, XVI, pp. 218-283.

Ma, nelle pagine di questi scrittori, le fiabe sono regolarizzate e svisate; talvolta, atteggiate a novelle cittadine e sfrondate, quanto era possibile, del maraviglioso; quasi sempre, esposte nello stile tradizionale dei novellieri italiani. Il che accade altresí allo Straparola, del quale scrissero i Grimm: « si sforzò di narrare secondo il modo solito e prestabilito e non seppe fare risonare una nuova corda » [1]. Solo un paio di volte lo Straparola, quasi avvertendo il bisogno di una nuova forma, fece ricorso al dialetto [2]. Si può dire che, con quei novellieri, le fiabe entrarono, sí, nel campo della letteratura, ma di nascosto, inosservate, camuffate con le vesti degli epigoni boccacceschi. Col *Cunto de li cunti*, invece, fecero ingresso aperto e rumoroso, sfoggiando tutta la pompa dell'immaginazione popolare e parlandone l'ingenuo e pittoresco linguaggio.

Qual era il sentimento onde il Basile investiva e animava la materia tradizionale? Giacché, considerate come materia grezza, le fiabe possono dare origine alle piú diverse opere d'arte. Ne può nascere, p. e., il racconto allegorico e morale, il *conte philosophique*, nel quale diventano simboli d'idee. E ne può nascere altresí una lirica nostalgica, sospirante verso la fanciullezza. « Ah! (diceva Enrico Heine, nel guardare, viaggiando il Tirolo, lungi sui monti le casucce verdi e bianche, tutte fiori, immagini di santi e visi di fanciulle), si deve stare pur bene lí dentro, e la vecchia nonna vi deve raccontare le piú recondite storie » [3]. Questo sentimento di tenerezza è espresso nei versi famosi del La Fontaine: « *Si Peau d'âne m'était conté J'y prendrais un plaisir extrême* »; e attraversò lo spirito giocoso di Carlo Gozzi, il quale, a proposito del-

---

[1] *Kinder und Hausmärchen* 3.ª ediz., Gottinga, 1856, III, p. 291: cfr. Imbriani, op. cit., II, p. 446.

[2] Rua, in *Giorn. stor.*, XVIII, pp. 375-6.

[3] *Reisebilder*, I, c. 12.

l'*Amore delle tre melarance*: « io confesso » scriveva « che rideva di me medesimo, sentendo l'animo a forza umiliato a godere di quelle immagini fanciullesche, che mi rimettevano nel tempo della mia infanzia »[1].

Ma il Basile non era né un intellettualista né un romantico; era, come abbiamo veduto, un letterato del Seicento, e, nelle cose del popolo, lo attiravano, sopratutto, lo strano, il goffo e l'assurdo, motivi per lui di comico « spiritoso ». Per bizzarria, porse ascolto ai « *cunti che suleano dire le vecchie pe trattenemiento de peccerille* »; e, per bizzarria, prese a ripeterli, ora obliandosi in quelle fantasie, cosicché per la sua bocca parla il popolo medesimo; ora, con rapido ritorno su sé stesso, facendone la caricatura e la parodia. Sentimenti, che paiono contradittori e sono armonici, perché rispondono a una speciale condizione psicologica. Il Basile non narra del tutto seriamente, perché quella materia per lui non è seria; e neppure con continuato scherzo, che sarebbe riuscito insipido; ma si diverte a rappresentare lo stato d'animo popolare, venando di scherzo la rappresentazione. Nei « *trattenemiente* » del *Cunto de li cunti* si vede balenare, a ogni istante, tra le facce grinzose delle vecchiarde novellatrici, il volto arguto e ridente del cavalier Basile.

Cosí accade che, pur non essendo egli un trascrittore alla moderna, le fiabe serbino presso di lui la loro schietta intonazione popolare; e, insieme, presentino molteplici elementi, proprî del tempo e della personalità dell'autore. Tra i quali, è da mettere, anzitutto, la cornice stessa del suo libro; onde i *cunti* sono chiusi in un *cunto* più vasto, e le cinquanta favole si compongono in un *Pentamerone*, riscontro al *Decamerone*.

C'era una volta un re, che aveva una figliuola a nome Zoza, la quale, per certa strana malinconia, non rideva

---

[1] *Fiabe*, ed. Masi (Bologna, 1885), I, p. 27.

giammai. Indarno il padre aveva tentato i piú diversi rimedî; fintanto che, un giorno, ordinò che si aprisse una zampillante fontana d'olio, innanzi al palazzo reale, sperando che la cosa avrebbe prodotto tale fuga e confusione fra gli astanti e i passanti, da far nascere qualche incidente ridicolo, atto a scuotere gli inerti precordî della malinconica figliuola. Alla fontana venne una vecchierella, la quale con una spugna si mise a riempire di olio un orciuolo; ed era quasi a capo della sua fatica, quando un ragazzotto, paggio di corte, con un sassolino ben diretto, fracassò l'orciuolo e ne sparse a terra il contenuto. La vecchia proruppe in un fiume di contumelie; ma il ragazzo le rispose per le rime, e cosí furente la rese con le sue acuminate parole, che essa, nella stizza, non sapendo altro, fece contro il ragazzo un atto sconcio, sollevando la gonna: al che la principessa, che era alla finestra, scoppiò, finalmente, in una grande risata. Inviperita, la vecchia si rivolse a quel riso, e scagliò alla principessa la maledizione: che non potesse trovare requie, fintanto che non sposasse il principe di Camporotondo. Zoza, spinta dalla forza della maledizione, si mise subito in viaggio verso Camporotondo; dove, giunta, trovò che il principe, per effetto altresí di maledizione, giaceva addormentato in una tomba, sulla quale era posata un'anfora con una scritta dichiarante che la donna che avesse riempita l'anfora di lagrime, avrebbe ridestato il principe e l'avrebbe fatto suo marito. La principessa si mise subito all'opera lacrimatoria; e, premendo gli occhi al pianto, aveva quasi ripiena tutta l'anfora, quando, stanca, fu sovrappresa dal sonno. In quel frattempo, una schiava, che era stata a spiare, venne fuori, si recò in mano l'anfora, con poche lagrimette, che vi aggiunse, l'ebbe colmata; e, subito, il principe si levò dalla tomba, abbracciò la presunta liberatrice e, tra grandi feste, la fece sua sposa. La povera Zoza, frodata delle sue fatiche, fu costretta a ri-

correre all'uso di tre oggetti prodigiosi, che tre fate le avevano dato nel viaggio; l'ultimo dei quali era una bambola, che, venuta in possesso della schiava, le suscitò in seno una violenta brama di ascoltare *cunti*. Talché il principe, per appagarla, chiamò a raccolta dieci vecchie, tra le più valenti novellatrici del regno; le quali, per cinque giorni, raccontarono ciascuna un *cunto*. Ma l'ultimo giorno Zoza, che si era sostituita a una delle vecchie, narrò in cambio la propria storia dolorosa; e, per tal modo, svelata al principe la verità, svergognata e messa a morte la schiava usurpatrice, essa poté raggiungere finalmente il posto, che aveva meritato, di sposa e di regina.

Ciascuna delle cinque giornate si apre con la descrizione di varî giuochi, coi quali la compagnia s'intrattiene nelle prime ore del mattino; ogni *cunto* è preceduto da un'introduzione morale e si chiude con un proverbio; alla fine della giornata, due persone della corte del principe recitano un'egloga, che tiene il luogo delle canzoni che si leggono nel *Decamerone*. Queste egloghe sono quattro, e formano quattro satire morali in dialogo, ritraenti, con la solita ricchezza d'immaginazione e di fraseologia, l'infelicità delle varie condizioni umane, saggiate alla coppella (donde il titolo *La coppella*: la doppia falsità della maldicenza, conculcatrice dei buoni, e dell'adulazione, esaltatrice dei malvagi (*La tenta*, la tintura): l'avidità del guadagno (*La vorpara*, l'uncino); e la noia, alla quale mettono capo necessariamente tutti i piaceri umani (*La stufa*).

II

Altri elementi burleschi (ripetiamo qui la parola, adoperata dal Sainte-Beuve per le fiabe del Perrault, nelle quali anche s'introducono elementi non popolari, e, cioè, l'indi-

vidualità di un francese e letterato del secolo di Luigi XIV [1], segnano come la data dell'opera. Consistono essi nei ricami e nelle frange, onde sono capricciosamente ornati i *canti*, messi in bocca alle vecchie; esercizi tecnici, nei quali il Basile, prosatore dialettale, chiamava in aiuto il Basile, letterato aulico. Metafore stravaganti, equivoci e giochetti di parole, allusioni, enumerazioni, sinonimie scherzose, si succedono e s'intrecciano senza posa. I personaggi delle fiabe, fate, orchi, re, principi, fanciulle, giovinetti, per quanto si chiamino modestamente Zezolle, Vastolle, Renzolle, Petrosinelle, Cienzo, Nardaniello, Milluccio, Canneloro, hanno fatto tutti un corso regolare di letteratura secentesca; hanno letto l'*Adone* e si compiacciono assai nei *Madriali et ode* del nostro Basile. « *Chi sa, marito mio* (dice Ceccuzza al marito, che le ha riferito, tutto spaventato, che una grande lucertola fatata gli ha chiesto una delle loro figliuole, per tenerla presso di sé), *chi sa, marito mio, si sta lacerta sarrà a doie code pe la casa nostra? Chi sa se sta lacerta è la certa fine de le miserie nostre?* » (I, 8). « *Già sapite ca la luna de lo nore mio ha fatto le corna* (dice ai suoi consiglieri il re, che ha scoperto la gravidanza della figliuola); *già sapite ca, per far scrivere croneche, ovver corneche, delle vergogne meie m'ha provisto figliama de materia de calamare; già sapite ca, pe carrecareme la fronte, s'ha fatto carrecare lo ventre; perzò, deziteme, consigliateme! Io sarria de pensiero de farele figliare l'arma primma de partorire na mala razza: io sarria d'omore de farele sentire primma le doglie de la morte che li dolure de lo partoro; io sarria de crapiccio che primma sporchiasse de sto munno che facesse sporchia e semmenta* » (I, 3). E, quando, in un'altra fiaba (I, 10), un'orrida e decrepita vecchia mostra al re, attra-

[1] *Causeries du lundi* (Paris, Garnier, s. d.), V, pp. 272-3: si veda anche A. Barine, nella *Revue des deux mondes*, 1 dicembre 1890.

verso un buco, il suo dito, reso bello e liscio dal continuo succhiare: « *Non fu dito* (dice la novellatrice, con un vertiginoso crescendo ammirativo), *non spruoccolo appuntato, che le smafaraie lo core! Non fu spruoccolo, ma sagliocola, che le ntonaie lo curuso! Ma che dico ' spruoccolo ' e ' sagliocola '? Fu zorfariello illuminato pe l'esca de li coglie soie; fu miccio infocato pe la sonnezione de li desiderie suoie. Ma che dico ' spruoccolo ', ' sagliocca ', ' zorfariello ', e ' miccio '? Fu spina sotto la coda de li pensiere suoie; anze, cura de fico ielatelle, che le carciale fara lo frato de l'affetto amoruso co no sfiumerio de sospire!* ». Onde all'invisibile vecchia, di cui non aveva scorto altro che il bianco e morbido dito, il re, infiammato d'amore, si rivolge con queste invocazioni e spasimi:

O arcuccio de le docezze, o repertorio de le gioie, o registro de li privelegie d'ammore; pe la quale cosa se diventato fumaco d'affanno, magazzeno d'angosce, doana de tormento: è possibile che vuoglie mostrarete cossí ncotenuta e tosta che non t'aggie da movere a li lamiente mieie? Deh, core mio bello, s'hai mostrato pe lo pertuso la coda, stienne no sso mausso e facimmo na bellatiate de contiente; s'hai mostrato lo cannolicchio, o maro de bellezza, mostrame ancora le carnumme, scuoprieme ssi nocchie de larcere pellegrino e lassale pascere de sto core! Chi sapesta la trusciata de sta bella facce drinto no cacaturo? Chi fa fare la quarantana a ssa bella mercanzia drinto a no cafunrchio? Chi tene pressuno la potenzia d'ammore drinto a sso mantrullo? Lévate de ss' fiesse: scápola de ssa stalla; iesce da sso pertuso: sánta, marizza, e lla la mano a Cola, e spienneme pe quanto vaglio! Sai puro ca sangere, e non so quarche cetrullo, e pozzo fare e staro. Ma chillo vecato fauzo, figlio de no sciancato e na squaltrina, lo quale ha libera autoretate sopra li sciettre, vole che io te sia staggiuno e che te cerca pe grazia chello che porria scervenchiarene pe propio arbitrio; e saccio ancora, comme disse chillo, ca co le carizze, non co le sbraviate, se ndorca Venere.

Lo sfoggio d'ingegnosità potrebbe essere documentato dalle parecchie diecine di metafore, una diversa dall'altra, con le quali, nel corso del libro, sono designate le ore del giorno. Scorrendo soltanto le prime pagine, ecco alcune descrizioni dell'alba:

. . . . la matina, quanno la notte fa iettare lo banno dall'aucielle a chi avesse visto na morra d'ombre negre sperdute, che se le farrà no buono veveraggio (*Ntroduzz.*).

. . . . appunto quanno lo sole ha puosto sella pe correre le solite poste, scetato da le cornette de li galli (*ivi*).

. . . . a lo spuntare de la stella Diana, che sceta l'arba ad aparare le strate pe dove ha da spassiare lo sole (*ivi*).

. . . . la matina, quanno esce l'Aurora a iettare l'aurinale de lo viecchio suio, tutto arenella rossa, a la fenestra d'oriente (I, 1).

. . . . nnanze che lo sole scesse comme a protamiedeco a fare la visita de li shiure, che stanno malate e languede (I, 2).

. . . . la matina, quanno l'ombre de la notte, secotate da li sbirre de lo sole, sfrattano lo paiese.... (I, 4).

. . . . subeto che l'aucielle gridaro: — viva lo sole! (I, 5).

Ed eccone due dell'annottare:

. . . . sommiero le ventiquattro ore, quanno comenzavano pe le poteche de Cinzia ad allommarese le locernelle (I, 1).

. . . . essenno già l'ora che la Luna voleva iocare co lo Sole a ghiste e veniste e lo luoco te perdiste (I, 3).

III

Chi legga per la prima volta il *Cunto de li cunti*, e rammenti il gran libro del *Pantagruel*, non può non essere colpito dalla somiglianza, che corre tra lo stile dei due scrittori. Come il Basile, il Rabelais assunse, a materia della propria opera, una tradizione popolare; e, come il Basile, la narrò con intonazione semipopolare, mescolandovi giuochi, riflessioni, digressioni e allusioni di ogni sorta. Egli dedi-

cava il suo libro ai *beuvers tres illustres*: e sembra, in verità, nella condizione di un uomo di grandi doti mentali, che, dopo copiose libazioni, abbandoni le redini a tutte le sue più varie forze. In questo agitarsi, scomposto ma possente, dell'intelletto, della fantasia, della memoria, dell'immaginazione, il Rabelais mette fuori, tutt'insieme e a furia, pensieri profondi e giuochi di parole, ricordi da erudito e novelle prodigiose e mostruose da interessare e spaventare bambini, descrizioni finissime e strampalerie senza significato.

Il Basile è tanto meno ricco di contenuto intellettuale, di fronte al Rabelais, di quanto disse un letterato italiano della decadenza da un dotto del rinascimento. Ma tra i procedimenti letterari di entrambi c'è affinità: il tono popolare è ricamato, in molti punti, presso entrambi, in modo identico; nell'uno e nell'altro, abbondano le lunghe enumerazioni enfatiche o scherzose, e si hanno effetti stilistici spesso assai simili.

Felice Liebrecht è andato di là da questa osservazione, e ha sostenuto, a dirittura, che il Basile tenesse presente il Rabelais e fedelmente lo seguisse:

Leggendo ripetutamente il Rabelais, egli dice, sono venuto nella persuasione che il Basile abbia imitato nel modo più esatto il modo di esprimersi di quello scrittore: cosicché l'ipotesi, da me fatta nella mia traduzione del *Cunto de li cunti*, circa una imitazione di un luogo del Rabelais nel particolare di una fiaba (V, 1) acquista maggiore probabilità. La mia affermazione si fonda sulla stupefacente conformità tra i due autori per quel che concerne lo stile e l'espressione, e che non può essere al tutto casuale; e, poiché un'ampia dimostrazione prenderebbe troppo spazio, mi limiterò ad accennare ad alcuni punti. Il Rabelais, p. e., si compiace nell'enumerare, l'uno accanto all'altro, oggetti vari di una stessa specie: così, uccelli (I, 37), e parimente il Basile (II, 5, IV, 8); piante (I, 13), e il Basile (II, 5); utensili (I, 51), e il Basile (II, 5); parole ingiuriose (I, 25), e il Basile (Introduz.

I, 1, 3); giuochi (I, 22), e il Basile (princ. giorn. II e IV); vesti (I, 56), e il Basile (III, 10). Inoltre: sinonimi: il Rabelais (I, 22): « *après avoir bien joué, sassé, passé et beluté temps* », ecc.; e il Basile (II, 10): « *che, comm'a sacco scosuto, se norcava, cannariava, ciancolava, ngorfeva, gliotteva, devacava, scervecchiava, piuziava, arravogliava, scrofoniava, schianava, pettenava, sbatteva, smorfeva ed arresidiava* »; il Rabelais (l. IV, nuovo prologo): « *Sera beliné, corbiné, trompé et affiné* », e il Basile (I, 1): « *stimmanno facile cosa de cecare, nzavorrare, ngannare, mbrogliare e dare a vedere ceste pe lanterne a no maialone, marrone, maccarone, vervecone, nsemprecone* », ecc. Ancora: rime incidentali: il Rabelais (l. c.): « *Au soir, un chascun d'eux eut les mules au talon, le petit cancre au menton, la male toux au poulmon, le catarrhe au gavion, le gros froncle au croupion* », ecc. (e cosí anche I, 52); e il Basile (I, 6): « *spampanate, sterliccate, impallaccate, tutte zagarelle, campanelle e scartapelle, tutte shiure, adure, cose e rose* », ecc. Di codesti esempî io non posso, come ho detto, recare se non pochi; ma è dato aumentarli di molto, tenendo presente l'abbondanza di proverbî, comuni a entrambi gli scrittori. Che se poi qualcuno si voglia persuadere dell'imitazione che il Basile ha fatto, confronti il nono capitolo del quarto libro del *Pantagruel* con l'introduzione nella quinta giornata del *Cunto de li cunti;* e la cosa gli risulterà nel modo piú chiaro [1].

Questa tesi del Liebrecht incontra una prima difficoltà nella pochissima conoscenza, che del Rabelais si ebbe in Italia nel Cinque e Seicento. Il Guerrini, che fece ricerche in proposito, non riuscí a trovare se non un solo accenno, fugacissimo, all'opera di lui, nelle *Facezie* del Della Torre; e il Martinozzi, che ne pescò qualche altro, riafferma tuttavia le conclusioni negative del Guerrini [2]. E nemmeno

---

[1] In una nota alla traduzione tedesca del Dunlop, *Geschichte der Prosadichtungen* (Berlino, 1851), pp. 517-8.

[2] O. Guerrini, *Rabelais in Italia* (in *Brandelli*, Roma, 1883, III, p. 53 sgg.); G. Martinozzi, *Il Pantagruel di F. Rabelais* (Città di Castello, 1885), p. 29 sgg.

risulta che il Basile conoscesse la lingua francese e avesse qualche pratica di quella letteratura.

Né riescono convincenti, come il Liebrecht crede, le due sole imitazioni, concrete e flagranti, da lui additate. Nel primo trattenimento della giornata prima, si narra di una *papara* fatata e di un principe, il quale appartatosi in un vicolo « *a scarrecare lo ventre..., non trovannose carta a la saccocciola pe stoiarese, vista chella papara, accisa de frisco, se ne servette pe pezza* ». La medesima novella era stata narrata dallo Straparola: nel quale, per altro, invece di una *papara*, l'oggetto di cui si serve il principe, era una *poavola* (bambola)[1]. E una fiaba siciliana, raccolta dal Pitré e intitolata per l'appunto *La pupidda*, che è in tutto simile a quella del Basile, ha anch'essa, invece della papera, la bambola[2]. Come mai il Basile pensò a sostituire la bambola con la papera? Il Liebrecht[3] rimanda al secondo capitolo quattordicesimo del *Gargantua*, intorno all'« *invention d'un torchecul* », dove si giunge alla conclusione: « *qu'il n'y a tel torchecul que d'un oison bien dumeté, pourveu qu'on lui tienne sa tête entre les jambes* », ecc.: dal che sarebbe venuta al Basile l'idea della sostituzione. Ma, lasciando stare che la somiglianza tra l'uso che si fa di una papera morta nel Basile, e quello che si esalta come ottimo di un uccello qualsiasi vivo e caldo nel Rabelais, è assai vaga, a me pare che dal raccostamento si debba cavare piuttosto la conseguenza che il Basile ignorasse il Rabelais; perché niente nel luogo citato ricorda la lunga dissertazione del Rabelais, e lo scrittore napoletano è in-

---

[1] *Piacevoli notti*, V, 2: cfr. Rua, luogo cit., XVI, p. 243.

[2] *Fiabe, novelle*, ecc., vol. IV, n. 288, pp. 242-7; cfr. anche I, n. 25, pp. 221-6.

[3] Si veda la trad. tedesca del *Cunto de li cunti* (di cui parleremo piú oltre), II, p. 260; e Dunlop-Liebrecht, l. c.

consapevole della fonte di scherzi, che il francese aveva fatto scaturire da quel particolare. Come poi sia accaduto lo scambio tra la bambola e la papera, se per la somiglianza delle due parole dialettali *pipata* e *papara* come suppose il Grimm [1], o per altra cagione, non saprei dire. — L'altro confronto, fatto dal Liebrecht, è tra il principio della giornata quinta, dove il Basile descrive un passatempo, che consisteva nel proporre a ciascuna delle donne un giuoco: « *la quale, senza pensarence, m'ha da dicere subeto ca no le piace, e la causa perché non le dace a l'omore* »; e il capitolo nono del libro quarto del *Pantagruel*, in cui si descrivono « *les etranges alliances* », dell'isola Ennaisin, dove approda Pantagruel, e si ridice una lunga serie di botte e risposte, scambiate tra gli abitanti del paese; come: « *en pareille alliance, l'un appelloit une sienne mon homelaicte, elle le nommoit mon œuf; et estoient alliés comme une omelaicte d'œufz. De mesmes un autre appelloit une sienne ma trippe, elle l'appelloit son fagot* », e simili. Anche qui l'affermata imitazione è assai dubbia.

Restano i puri procedimenti artistici; ma, in verità, gli imitatori letterarî di quel tempo solevano ricalcare la situazione, il pensiero, l'immagine; non già investirsi dello spirito di un autore straniero e tradurlo in nuove forme, in modo che esso si senta dappertutto e non si possa cogliere in nessun particolare. Comunque, lo stile del Basile non è un fatto tanto strano che, per ispiegarselo, occorra uscire fuori del paese e del tempo di lui. Esso è un frutto spontaneo del Seicento letterario e del temperamento meridionale; spontaneo, come fu spontaneo in Giordano Bruno, a proposito del quale, altresí, si almanaccò di un'imitazione dal Rabelais. Percorrendo le opere del Basile in ordine crono-

---

[1] *Kinder und Hausmärchen*, III, p. 291.

logico, e, cioè, prima le *Lettere*, poi le *Muse* e in fine il *Cunto de li cunti*, si assiste allo svolgersi di un ingegno artistico, che cerca la propria via, tenta, progredisce, e, finalmente, cammina sicuro. Il Liebrecht riconosce che il Basile avrebbe imitato « nel modo piú felice (*auf das glücklichste*) i procedimenti artistici del Rabelais: ma posto anche che il Basile avesse letto il Rabelais, quella somma « felicità » dell'imitazione è, appunto, la prova della non-imitazione.

IV

Un'opera a due facce, che pure ne costituiscono una sola, serio-burlesca, ingenuo-maliziosa, quale è il *Cunto de li cunti*, non era facile che fosse intesa e rettamente giudicata dalla vecchia critica. Non la intese Ferdinando Galiani; il quale, osservato che, disgraziatamente, il Basile aveva voluto gareggiare col Boccaccio e scrivere un Decamerone dialettale che servisse di testo di lingua napoletana, « a tanta impresa (dice) mancavangli interamente i talenti ». « Privo in tutto e di genio elevato e di filosofia e di felicità d'invenzione e di ricchezza di cognizioni a poter immaginare o adornare novelle graziose o interessanti o tragiche o lepide e morali, altro non seppe pensare che d'accozzare racconti delle Fate e dell'Orco cosí insipidi, mostruosi e sconci che gli stessi arabi, fondatori di questo depravatissimo gusto, si sarebbero arrossiti di avergli immaginati »[1]. Ciò vuol dire (come notò l'Imbriani[2]) che il Galiani, cercando nel *Cunto de li cunti* la filosofia dei *Contes philosophiques* del Voltaire, restava deluso, e non indovinava l'elemento giocoso di quel libro.

---

[1] *Del dialetto napoletano*, pp. 121-2.

[2] Op. cit., II, p. 435.

Alla parte giocosa dette, invece, soverchia importanza un arguto avversario del Galiani, Luigi Serio, riducendo il *Cunto de li cunti* a satira letteraria. Se il Basile fu in quell'opera un secentista sfacciato, *nce sta lo pperché* [1]: letterato di valore, editore e annotatore del Bembo, del Casa e del Tarsia (dice il Serio), egli volle, d'accordo col Cortese, deridere le bizzarre metafore allora correnti e porgere, in modo scherzoso, un'efficace lezione di buon gusto. Ma chi conosce le opere italiane del Basile sa che le metafore secentesche egli le metteva in pratica sul serio; e che, nel *Cunto de li cunti*, scherzava, sí, ma scherzava con le armi stesse, che soleva adoperare nella sua vita letteraria.

Piú acuto è il giudizio di Giuseppe Ferrari, il quale nota come i personaggi del Basile, « *quelle que soit la bizarrerie des aventures où ils s'engagent, gardent constamment cette simplicité, entraînent avec cette force qui n'appartient qu'aux traditions populaires. C'est le peuple qui est le grand magicien et le premier créateur de cette fantasmagorie...* ». Nota altresí che gli episodî fiabeschi sono, presso di lui, « *réduits toujours à des proportions triviales, et altérés par je ne sais quelle atmosphère de cuisine et de ménage: la fantaisie napolitaine au lieu d'embellir, d'idéaliser l'univers, l'a entaidi à dessein; pour en développer la vitalité, elle l'a peuplé de monstres* » [2]. — Meglio ancora, Jacopo Grimm scriveva che il Basile « ha raccontato secondo il gusto di un popolo vivace, spiritoso e scherzoso, con continue allusioni a usi e costumi, e anche alla storia antica e alla mitologia, la cui conoscenza, specialmente tra gl'italiani, è abbastanza diffusa; sicché il suo stile è proprio l'antitesi

[1] *Lo Vernacchio, resposta a lo 'Dialetto napoletano'* (Napoli, 1780), c. 4.

[2] *Revue des deux mondes*, 1840, XXI, pp. 507-8.

di quello calmo e semplice delle fiabe tedesche. È straordinariamente ricco di espressioni metaforiche, proverbiali e spiritose, delle quali ha grande provvista e che per lo piú sono calzantissime: non di rado la parola, secondo il costume del paese, è libera, sfacciata, senza veli, e, per conseguenza, spiacevole alla nostra delicatezza moderna: ... tuttavia, non si può dire di lui, come dello Straparola, che sia immorale. Ha anche una certa piena e sovrabbondanza di discorso; ... ma si tratta del gusto, proprio delle popolazioni meridionali, di cercare sempre nuove espressioni e insistere sull'oggetto del discorso; non già di povertà mentale, che si cerchi coprire. E, giacché la folla dei paragoni è esagerata, di solito, per arguzia e gioco, anche i piú strani e ridicoli di essi non riescono punto assurdi »[1]. Qualche anno dopo, nel 1846, preludendo alla traduzione del Liebrecht, dopo avere riconosciuta la superiorità del Basile sullo Straparola, soggiunge: « Quando vi si acquisti una certa familiarità, la forma davvero attraente di queste fiabe reca diletto grande. Come sono inesauribili, p. e., le svariate espressioni, con le quali si dipinge ogni volta il far dell'alba e il tramontare del sole! Queste espressioni potranno essere giudicate fuori di luogo; ma appariranno quasi sempre ingegnose, e, prese in sé stesse, esatte. In graziose e svariate immagini si ritrae il rumorío e mormorío dei ruscelli, la profonda oscurità delle selve, il cantare degli uccelli: in mezzo alla pompa orientale, si percepiscono le piú lievi voci della natura. Il discorso corre ricco di paragoni, giuochi di parole, proverbi: ... e anche qui, come nelle schiette fiabe di tutti i popoli, quando la narrazione giunge al punto importante, compaiono rime semplici ma inimitabili, che fermano l'attenzione del narratore e, insieme, dell'uditore. Cosí in *Pernonto*: ' *Danme*

[1] Op. cit., III, pp. 291-2.

passe e fico Si vuoi che te lo dico '; e nella *Schiavottella*: ' *Chiave ncinto E Martino drinto* '; e nella *Cenerentola*: ' *Spoglia a me E vieste a te* ' » [1].

Ma poche persone erano così atte, per conformità di temperamento e d'ingegno artistico, a intendere il Basile come Vittorio Imbriani, raccoglitore non solo, ma adornatore e inventore di strane fiabe [2]. « Nel Basile (egli scrisse), tutto è indovinato: ha saputo dare la forma adatta a questi racconti impersonali e nel contempo imprimere a questa forma il suggello della personalità propria. Chiunque ha studiato per poco la letteratura popolare, comprenderà quanto sia difficile ad eseguire una tal cosa. L'incanto particolare di tutto ciò ch'è popolare, è quel non so che d'epico, che lo pervade, e di tipico: la mancanza d'individuazione; e quell'incanto appunto sparisce appena uno di noi vuol porsi a ritoccare quelle fantasie.... Ebbene, il Basile ha saputo conciliare due cose, che parrebbe impossibile il conciliare, sopratutto nello stile: personalità spiccata, ed impersonalità popolare. C'è la voce del popolo nel suo libro, e c'è il letterato seicentista con tutti i suoi pregi ed i suoi difetti, dei quali ultimi sembra farsi beffe egli stesso. Ed. a far questo, gli giovò moltissimo e l'aver vissuto nel Seicento e l'aver adoperato il dialetto napoletano. Quel dialetto gli dà un non so che d'ingenuo e di beffardo ad un tempo; e sembra contenere ironia implicita » [3].

V

Parecchi appunti sono stati mossi al periodare e alla lingua del Basile. Che imitasse il Boccaccio, è una esage-

---

[1] Prefazione alla traduz. del Liebrecht, I, pp. VII-VIII.

[2] [Si veda ora sull'Imbriani il mio saggio in *Critica*, III (1905), pp. 437-452].

[3] Op. cit., pp. 446-8.

razione del Galiani; quantunque sia vero che, a cagione del carattere già da noi determinato del suo novellare, non poteva, e non doveva, tendere alla semplicità popolare. Senonché, egli affastella le frasi in lunghi periodi, deficienti nella coesione e nell'armonia. A ragione, il Liebrecht notava che, in quel periodare, è sovrabbondanza stucchevole di costruzioni participiali, che le proposizioni sono appiccicate anziché legate, che cominciano sovente con la medesima parola e, per lo più, con un « ma »: e, che, perciò, esso difetta di rotondità e di varietà [1]. Il ritmo della prosa basiliana è, spesso, trascurato: vi si desidera maggiore rilievo e distacco, e quei riposi che la fantasia vede nello svolgersi di un fatto e vuol sentire nell'andamento del racconto. Assai meglio scriveva, per questo riguardo, un seguace del Basile, che, nella seconda metà di quel secolo, compose un libro di fiabe, Pompeo Sarnelli. L'Imbriani diceva che i difetti del periodare sparirebbero in massima parte con una buona interpunzione, sostituita a quella negletta o cervellotica delle vecchie stampe: ma, a questo modo, si può solamente attenuarli alquanto, senza speranza di eliminarli, perché intrinseci alla struttura del periodo. Giova ricordare, piuttosto, che l'opera del Basile venne pubblicata postuma, e che l'autore non vi aveva dato l'ultima mano [2].

Circa la lingua, il Galiani (preceduto in ciò da Francesco Oliva, in una sua incompleta ma importante *Grammatica della lingua napoletana*, che si serba inedita [3]) giudicava che il Basile abbia « la più incredibile e minuta contezza di tutte le voci, dei proverbi, de' modi di dire e delle espressioni strane e bizzarre, usate dal volgo »; ma

---

[1] Trad. cit., II, pp. 322-3.

[2] Si veda sopra, p. 49.

[3] Ms. Bibl. Nazionale di Napoli, XIII, H, 56: si veda p. 41.

che, per isfoggiare questa ricchezza, accumuli le parole e le frasi, « onde avviene che, spessissimo, collochi fuor di luogo parole e frasi, che non hanno quel senso in cui egli le impiega ». Infatti, « è grande il numero delle parole toscane che egli ha forzate e contorte alla pronunzia nostra, quantunque da noi non mai adoperate. Incredibile è poi a vedere lo studio e la fatica che fa a non usar mai quelle voci, pure italiane, che in gran copia abbiamo ed ugualmente adoperiamo, e sostituirvi o le piú rancide o le piú laide dell'infima plebe, solo perché si scostano dalla lingua generale italiana » [1].

Certamente, basta svolgere le prime pagine del *Cunto de li cunti* per trovare esempî di codeste modificazioni fatte all'uso dialettale. Il Basile aveva la preoccupazione di rendere il dialetto napoletano piú napoletano di quel che effettivamente sia; epperò, bandí molte forme, che esso ha comuni con la lingua, e a vocaboli pretti italiani mise strane desinenze. Inoltre, la ricerca dell'effetto comico lo condusse a scegliere tutte le frasi del popolo di uso dispregiativo, burlesco o goffo, e a usarle come se avessero valore di fraseologia seria e normale; onde, p. e., Tadeo dirà alle vecchie (nell'introduzione): « *Devo scusare moglierema se s'ha schiaffato ncuorpo st'omore malenconeço de sentire cunte; e, perzò, se ve piace de dare mbrocca a lo sfiolo della prencepessa mia e de cogliere miezo le voglie soie, sarrite contente, pe sti quatto o cinco iorne che starrà a scarrecare la panza* »; e cosí via. Ancora: pei bisogni del suo stile e delle sue caricature dovette foggiare molti vocaboli, specialmente astratti, che non esistono nella loquela popolare; e. d'altra parte, gli piacque serbare certe forme auliche (p. e., gli articoli *lo*, *la*, *li*, *le*, invece di *o* (*u*), *a*, *i*), che rispondono alla tendenza di elevare il dialetto verso la lingua.

[1] *Del dialetto napoletano*, pp. 123-4: cfr. p. 25.

Lasciando ad altri l'esame grammaticale e lessicale, basta qui formolare come conclusione che la lingua del *Cunto de li cunti* (anche se si tenga conto della diversità che essa, come vecchia di tre secoli, deve naturalmente presentare rispetto al dialetto odierno) sembra, nella sua generale fisionomia, piuttosto che a un linguaggio storicamente parlato, arieggiare a uno di quei linguaggi, come il maccheronico o il fidenziano, creati dagli artisti e per ragioni artistiche. Il che, per l'appunto, deve indurre a giudicarla da un punto di vista affatto diverso da quello che assunsero i grammatici e i legislatori del dialetto napoletano. Se nella sintassi si può censurare la mancanza di gusto e di lima, nel materiale linguistico bisogna rispettare, invece, lo spirito stesso del Basile, il quale era, non già un narratore semplice e veristico, ma un grottesco o un umorista.

IV

Fortuna del « Cunto de li cunti »

I

Alla prima edizione del *Cunto de li cunti*, della quale si è data notizia di sopra, seguí, nel 1644, la seconda, dedicata al signor Felice Basile, e, nel 1645, la terza, dedicata al padre Daniele [1].

Nel 1674, l'editore Antonio Bulifon, un francese che aveva messo bottega in Napoli, « vedendo (come egli dice) che veniva sommamente desiderato questo altrettanto arguto quanto giocoso Pentamerone del vivace e bizzarro ingegno del cavalier Giovan Battista Basile », procurò che, « ridotto alla vera lezione, per mezzo delle stampe ei rinascesse ». Curatore dell'edizione fu un abate pugliese, Pompeo Sarnelli, poi vescovo di Bisceglie, e allora correttore nella stamperia del Bulifon [2]. Il Sarnelli a ragione lamentava la grave scorrettezza dell'ultima stampa, e si proponeva, in quanto all'ortografia, di attenersi alla edizione prima; ma volle poi francamente correggere molte forme.

[1] Tutte e due, Napoli, per Camillo Cavallo: una a stanza di Salvatore Rispolo, l'altra di Gio. Antonio Farina. In questa, il Farina dice che l'opera del Basile « è sì fattamente gradita dall'universo, che sono forzato a darla in luce in questa terza impressione ».

[2] Cfr. Celano, *Avanzi delle poste* (Napoli, 1676-81), pp. 318 sgg.

che a lui non parevano schiettamente napoletane: nel quale lavoro talvolta colse nel segno, tal'altra errò gravemente o fraintese, sempre si condusse con arbitrio. Per altro, se sostituí alcune parole e frasi sue a quelle del Basile, non tolse né aggiunse nulla di sostanziale al testo; salvo una curiosa interpolazione (che io credo unica) al trattenimento quinto della giornata prima, dove, alle parole del Basile: « *arrevato all'acqua de Sarno* », il Sarnelli fa seguire queste altre: « *chillo bello shiummo c'ha dato nomme a la famiglia antica de li Sarnelli* »! Nell'edizione del Sarnelli, l'opera prese per la prima volta sul frontespizio il titolo di *Pentamerone* [1]; col quale titolo fu ristampata a Roma nel 1679 e a Napoli nel 1697 [2]. Anche le *Muse napolitane* ebbero altre cinque ristampe nel corso del secolo decimosettimo [3].

Queste ristampe, e altre probabilmente ora introvabili e ignote, comprovano quel che il Nicodemi dice, nel 1683, del *Cunto de li cunti*: « galantissimo ed amenissimo libretto, il quale è per le mani di tutti » [4]. E, insieme coi lettori e ammiratori, l'opera del Basile trovò anche, assai

---

[1] *Il Pentamerone del Cavalier Giovan Battista Basile, overo lo Cunto de li cunte, Trattenemiento de li peccerille di Gian Alesio Abbattutis*, Novamente ristampato e co tutte le zeremonie corrietto. All'Illustriss. ecc. Pietro Emilio Guaschi, Dottor delle leggi e degnissimo eletto del Popolo della fedelissima Città di Napoli (in Napoli, ad istanza di Antonio Bulifon, Libraro, all'insegna della Sirena, 1674: di pp. 633, piú 12 inn. al princ. e 3 in fine).

[2] Roma, 1679, nella stamperia di Bartolomeo Lupardi, dedicata al signor Giuseppe Spada: Napoli, M. L. Muzio, 1697 (per questa ediz., v. Passano, *Novellieri italiani in prosa*; Torino, 1878, I, pp. 43-8).

[3] Napoli, Cavallo, 1643, ad istanza del Rispolo; ivi, 1647 (v. Martorana, p. 13); ivi, per G. F. Paci, 1669, ad istanza di Francesco Massaro e Domenico Antonio Parrino librari; ivi, ad istanza di Francesco Massaro, 1678; ivi, Mollo, 1693.

[4] *Addizioni alla Biblioteca del Toppi* (Napoli, 1683), p. 111.

presto, imitatori, come accade ai libri che hanno proprio e spiccato carattere.

Tra i lettori e gli ammiratori era il napoletano spirito bizzarro di Salvator Rosa, il quale, non solamente nelle sue satire imitò il fare del Basile e, in più punti, alcuni tratti delle egloghe del *Cunto de li cunti*, ma divulgò questo libro a Firenze; tanto che anche nelle satire del Menzini si ritrovano imitazioni dalle egloghe napoletane [1]. Ed è risaputo che, quando Lorenzo Lippi prese a scrivere il *Malmantile riacquistato*, « grandissimi furono gli stimoli che ebbe a ciò fare da Salvator Rosa... »: e che dal pittore napoletano gli fu fornito « il libro intitolato *Lo cunto de li cunti* overo *Trattenimiento de li peccerille*, composto al modo di parlar napolitano, dal quale trasse alcune bellissime novelle, e, messele in rima, ne adornò vaganmente il suo poema » [2]. Nel *Malmantile* (pubblicato postumo nel 1676, dodici anni dopo la morte dell'autore), si osserva una finalità analoga a quella che aveva avuto il Basile; e, cioè, mostrare la ricchezza del parlare volgare fiorentino. Ma, laddove questa tendenza nel *Cunto de li cunti* è dominata e superata dalla foga artistica, nel *Malmantile* rimane dominante: donde la frigidità di quel poema, che pare scritto pel solo scopo di essere aggravato, come fu poi, dalle note lessicali di Paolo Minucci.

Potrebbe sembrare strano che il Lippi, per le fiabe che introdusse nel suo poema, avesse bisogno di ricorrere al Basile; giacché esse sono una ricchezza comune a tutti i popoli, e, certamente, anche a quel tempo viveyano, su per giù le medesime, a Firenze come a Napoli. Ma il Basile,

---

[1] Per le imitazioni del Rosa si veda, in questo volume, saggio VII; per quelle del Menzini, Belloni, *Il Seicento*, p. 226.

[2] F. Baldinucci, *Vita di Lorenzo Lippi* (nell'ediz. del *Malmantile*, Napoli, Sarracino, 1854).

col rivolgere l'attenzione dei lettori su quelle fiabe e dare loro una forma letteraria, le aveva fatto apparire come nuove, e ne aveva rivelato la fecondità artistica.

Nessuno ha indicato finora, in modo esatto e compiuto, le imitazioni del Lippi dal *Cunto de li cunti*, le quali si riducono principalmente a tre punti. Il secondo cantare del *Malmantile* è nient'altro che una versificazione della *Cerva fatata* (I, 9). — Non riuscendo una regina ad avere i desiderati figliuoli, un sapientone indicò al re marito il rimedio, che era di farle mangiare un cuore di dragone, cucinato da una donzella. Subito, quella s'ingravida, e, con lei, la donzella cuciniera; e ne nascono due bambini, che crescono similissimi, Fonzo e Canneloro. L'odio della regina costringe Canneloro a spatriare; ma, nel partire, egli insegna al suo quasi gemello il modo di conoscere sempre quel che avverrà di lui, se stia bene, se incontri pericoli o se venga a morte. Assistito dalla fortuna, Canneloro vince una giostra, alla quale era posta premio la mano della figliuola di un re, e sposa costei. Senonché, un giorno, andando a caccia, prende a inseguire una cerva fatata (che, invece, era un orco), la quale lo tira a sé e lo rapisce. Fonzo ha notizia del pericolo in cui si trova l'amico, si mette in viaggio, uccide l'orco, e libera Canneloro. — Saggio della maniera, onde il Lippi verseggia la prosa del Basile, può essere la pagina, nella quale si descrivono i maravigliosi effetti del cuore di drago. « *Lo re... lo dette a cocinare a na bella dammecella. La quale, serratose a na cammara, non cossí priesto mese a lo fuoco lo core e scette lo fummo de lo vullo che, non sulo sta bella coca deventaie prena, che tutte li mobele de la casa ntorzaro. E, ncapo de poche iuorne, figliattero; tanto che la travacca fece no lettecciulo, lo forziero fece no scrignetiello, le seggie facettero seggiolelle, la tavola no tavolino, e lo cantaro fece no cantariello mpetenato, accossí bello ch'era no sapore* ». E il Lippi (II, 16-17):

Ed egli, preso il prelibato cuore,
Lo diede al cuoco; al qual, mentre lo cosse,
Si fece una trippaccia, la maggiore
Che ai dí dei nati mai veduta fosse.
Le robe e masserizie, a quell'odore,
Anch'elle diventaron tutte grosse;
E in poco tempo a un'otta tutte quante
Fecer d'accordo il pargoletto infante.
Allor vedesti partorire il letto
Un tenero e vezzoso lettuccino;
Di qua l'armadio fece uno stipetto;
La seggiola di là un seggiolino;
La tavola figliò un bel buffetto;
La cassa, un vago e picciol cassettino;
E il destro un canterello mandò fuore,
Che una bocchina avea tutto sapore.

Composto di reminiscenze del *Cunto de li cunti* è il racconto che, nel quarto cantare (29-82), è messo in bocca a Psiche, venuta a cercare lo sposo in Malmantile: il cominciamento è tratto da un brano della novella quinta della seconda giornata; nella parte di mezzo, si trovano riscontri con l'introduzione, con la novella quinta della giornata terza, e anche con la quarta della prima: dall'introduzione, altresí, è tolta di peso la chiusa.

Infine, la novella di Nardino e Brunetto è una contaminazione de *Lo cuorvo* (IV, 9) e delle *Tre cetre* (V, 9); non senza miscuglio di nuovi particolari.

Come poi il Lippi imiti il fare del Basile, può essere mostrato dalla descrizione dell' « uom salvatico Magurto » (VII, 53-55), eco delle tante felicissime descrizioni basiliane di orchi:

Ma io ti vuò dar adesso un'abbozzata,
Qui presto presto, della sua figura:
Ei nacque d'un folletto e d'una fata,
A Fiesole, 'n una buca delle mura;

Ed è sí brutto poi che la brigata,
Solo al suo nome, crepa di paura.
Oh questo è il caso a por fra i nocentini,
A far mangiar la pappa a quei bambini!
Oltre ch'ei pute come una carogna,
Ed è piú nero della mezzanotte,
Ha il ceffo d'orso e il collo di cicogna,
Ed una pancia come una gran botte;
Va sui balestri ed ha bocca di fogna,
Da dar ripiego a un tin di mele cotte;
Zanne ha di porco e naso di civetta,
Che piscia in bocca e del continuo getta.
Gli copron gli ossi i peli delle ciglia,
Ed ha cert'ugna lunghe mezzo braccio;
Gli uomini mangia e, quando alcun ne piglia,
Per lui si fa quel giorno un Berlingaccio,
Con ogni pappalecco e gozzoviglia;
Ch'ei fa, prima, col sangue il suo migliaccio,
La carne assetta in varî e buon bocconi
E della pelle ne fa maccheroni.

Maggiore fu l'efficacia che il Basile esercitò sugli scrittori napoletani. Essendo stato egli quasi il Dante di questo dialetto e avendone fissato il lessico e la fraseologia per l'uso letterario, non è maraviglia se gli scrittori, che seguirono, mostrano di avere studiato piuttosto le opere di lui che il vivo linguaggio del popolo [1].

[1] Ciò osservava anche l'Oliva, nella sua *Grammatica* inedita: « Non essendovi altri piú accreditati e migliori scrittori che gli avvisati Cortese e Basile, sono essi in cotanta riputazione giunti che a taluno sembra temerità dare un passo fuori le di loro pedate in iscegliere il soggetto delli componimenti e servirsi della lingua: perché stimano errore l'allontanarsi dalle persone, azzioni e parole plebee, né approvano cosa che in quelli non sia; quasi che tutta la lingua fosse nei di loro libri, che sono due purtroppo piccoli rispetto alla vastità di quella; e non veggono, o veder non vogliono, che una menoma parte delle voci e delle maniere non contengono del parlare di quella... » (ms. cit., p. 12).

Uno solo, per altro, si attenne allo stesso genere del Basile, e prese a narrare *cunti*: il suo editore del 1674, Pompeo Sarnelli, il quale, dieci anni dopo, pubblicò, con l'anagramma di Masillo Reppone, la *Posilecheata*[1]. « *Si ha millanta valentuommene* (diceva nella prefazione) *hanno scritto, dapò lo Cortese, vierze napoletane, nesciuno, dopo Giannalesio Abbattutis, ha scritto cunte* ». Il volumetto della *Posilecheata* doveva essere come l'avanguardia di un libro piú grande (*no libro gruosso*).

La cornice di quella fiabe è, come appare dal titolo, il racconto di una scampagnata a Posilipo, dove Masillo Reppone si reca a passare una giornata nella villa di un amico. La giornata culmina in un gran pranzo, rallegrato dalla compagnia e cooperazione del dottor Marchionno, ghiottone e buongustaio di prima forza, il quale divora da solo tre quarti del pranzo, chiacchierando indiavolatamente, senza arrestarsi un istante: mettendo fuori, a ogni cibo che giunge in tavola, un proverbio, un motto, un'erudizione: e chiedendo, con la piú amena sfacciataggine, ora una cosa ora un'altra, nella certezza di fare cosa grata all'amico e nell'alta coscienza della sua riputazione di ghiottone da mantenere. Dopo il pranzo, vengono cinque donne del popolo, ciascuna delle quali narra una novella.

Le cinque novelle non hanno riscontro, nei temi, con quelle del Basile: e presentano, inoltre, la novità di costituire, nel loro insieme, una sorta di mitologia di alcuni dei piú famosi e popolari monumenti di Napoli, quali il Gigante di Palazzo, il Nettuno di Fontana Medina, la così detta Testa di Napoli, i Quattro del Molo e altri: il Sarnelli, anche novellando, non dimenticava di essere autore

---

[1] In Napoli, presso Giuseppe Roselli, 1684, a spese di Antonio Bulifon. Questa edizione fu ristampata, con largo corredo d'illustrazioni, da Vittorio Imbriani (Napoli, Morano, 1885).

di una *Guida di Napoli*. Nella forma narrativa, introduzioni, movimenti stilistici, scherzi e giochetti, egli segue, con imitazione intelligente ed elegante, il Basile, superandolo, forse, in facilità e correttezza.

II

Nella prima metà del Settecento, si fecero non poche edizioni del *Cunto de li cunti*, almeno quattro, riproducendosi sempre in esse il testo del Sarnelli [1]. E ne comparve allora, nel 1713, la prima traduzione, che fu da dialetto a dialetto, dal napoletano al bolognese: traduttrici, Maddalena e Teresa Manfredi (sorelle del celebre Eustachio), e le loro amiche Teresa e Angiola Zanotti (sorelle dei non meno celebri Giampietro e Francesco) [2], che l'intitolarono: *La chiaqlira dla banzola o per dir mii fol divers tradôtt dal parlar napulitan in leingua bulgneisa* [3].

In questa traduzione, sono soppresse le divisioni in cinque giornate, le introduzioni alle giornate e alle singole fiabe, i quattro intermezzi o egloghe: l'introduzione è abbreviata, e alle quarantanove novelle segue la cinquantesima come conclusione. Sono spariti altresì molti dei fronzoli, coi quali il Basile vestiva a festa le fiabe; p. e., le

---

[1] Nel 1714 e nel 1722, per M. L. Muzio: nel 1728, per Gennaro Muzio; nel 1749, per la stamperia Muziana. Sono descritte da L. Molinaro del Chiaro, nel *Giambattista Basile*, II (1884), n. 3. Il Passano segna anche un'edizione del 1747 e un'altra s. a. Anche le *Muse napolitane* furono ristampate nel 1703 e nel 1719, per G. Musitano (si veda Martorana, op. cit., p. 23), e, nel 1747, per D. Langiano e D. Vivenzio.

[2] Quadrio, op. cit., I, p. 210: e cfr. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi* (Bologna, 1781-9), V, pp. 201-2.

[3] L'edizione di Bologna, 1713, è segnata dal Passano, op. cit., pp. 46-7: il Fantuzzi conosce quella del 1742.

descrizioni dell'alba, del tramonto, della notte e i lunghi discorsi; e, in generale, si serba uno stile piú rapido di quello dell'originale [1]. Ma, anche cosí abbreviate e sfrondate, restano belle; e quel che hanno perduto per un verso, hanno acquistato per l'altro, diventando piú agili, semplici e popolari. L'opera fu ristampata piú volte [2], e serví (scrisse il Guerrini) a fissare « le regole e l'ortografia del dialetto, e divenne il codice del bel parlare bolognese, e si ristampa ancora, e, per quanto conti un secolo e piú di età, non mostra di essere invecchiata, nemmeno nelle forme esteriori ed ortografiche del dialetto » [3].

Non merita le medesime lodi l'anonimo traduttore italiano del 1754 [4], che, non solo tolse le egloghe e intere

---

[1] « *An poss negar* (è detto nell'avvertenza) *ch' l' gli avvn pers parassà d' quel grazi, ch' gli an in tla sò lingua natural; e se ben ch la sostanza dla fola è l' istessa, an' i è però una somma fedeltà in tla traduzion, part pr n' aver cattà di pruverbi in bulgnes, ch' avvn l' istess significat di napolitan, e pò mi i n ho miss di nusti, ch fors ben n vran brisa dir quel ch dseva qui; part anch pr assri multissm cos ch' mi n' intendeva, e ch' ai pò cumpost alla piz, e quest' arà cavsà, ch' l' sinn armas, in zà e in là, piú secchi. Chi lizrà l' napolitan, vdrà anch, ch' ai dla robba, che n' è tradutta brisa, e quest perché gli in digression ch' ai ho stimà, ch' s' possn tralassar senza ch' s' guasta la sostanza dla fola* ».

[2] Nel 1742, 1777, 1813, 1839, 1872. L'ed. del 1839 è intitolata: *Al Pentameròn d' Zvan' Alèssi* (sic) *Basile, osia zinquanta fol dette da dis donne in zeinqu giornat*, e ha molte varietà sulle precedenti, perché, riveduta sull'originale, le novelle vi sono state ridivise in cinque giornate, e, oltre aggiunte di passi tralasciati, vi si leggono anche le quattro egloghe, esposte in prosa.

[3] *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce* (Bologna, 1879), pp. 134-5.

[4] *Il Conto dei conti, trattenimento dei fanciulli*, trasportato dalla napoletana all'italiana favella ed adornato di bellissime figure (in Napoli, si vendono (*sic*) nella libreria di Cristoforo Migliaccio, 1754 : cit. dal Passano. Secondo l'Imbriani (*XII conti pomiglianesi*, Napoli, 1876, p. 24), questa deve essere una seconda edizione. Fu ristampato nel 1769, 1784 e 1863 (v. le bibliografie del Passano, del Molinaro e del Pitré).

novelle[1], e compendiò le altre e mutò perfino i nomi dei personaggi e altri particolari; non solo introdusse molti spropositi[2]; ma adoperò costantemente un goffissimo stile, del quale può dare esempio il principio della prima novella:

Eravi nella città di Biserta una donna dabbene chiamata Drusilla, la quale, oltre a sei figlie femmine, avea un figlio maschio tanto sciocco e scimunito, che la povera madre perciò ne stava scontentissima: né v'era giorno che non l'avvertiva, ora correggendolo dolcemente, ed ora al dolce delle correzioni vi mescolava l'asprezza delle invettive, od anche, se v'era di bisogno, delle bastonate; con tutto ciò non furono queste cose bastanti a far sí che Rodimonte si fosse riavuto della sua dappocaggine; per la qual cosa, vedendo Drusilla non essèrvi speranza che suo figlio ravveduto si fosse dalla sua sciocchezza (quasiché il difetto di natura fosse stato in lui cagionato per colpa sua), un giorno fra gli altri con un bastone lo batté di maniera che poco vi mancò a non romperle tutte le ossa...

Ma, mettendo da parte la goffaggine del traduttore, è certo che, date le abitudini mentali di quel secolo, e la quantità e qualità di lingua di cui esso disponeva, non c'era speranza di ben tradurre uno scrittore come il Basile, richiedente grande vivacità di fantasia e ricchezza di vocabolario. La prova potrebbe essere ritentata, con migliori speranze, ai giorni nostri.

Tuttavia, nel Settecento, il Basile incontrò ancora un'anima simpatica, alla quale poté narrare i suoi *cunti*: Carlo Gozzi, che vi attinse per le fiabe drammatiche. Il terzo atto dell'*Amore delle tre melarance*, recitato nel 1761 e di cui ci avanza una sorta di scenario, è tolto dalle *Tre cetre* (V. 2): e una reminiscenza del *Cunto de li cunti* si nota anche nel

---

[1] Mancano I, 9, II, 3, V, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

[2] « *Uorco* » è tradotto sempre con « Orca »; onde il re dà in isposa la figliuola all'Orca! « *La gatta cennerentola* », che è femmina, diviene « il gatto »: e così via.

primo atto di esso, e, cioè, l'espediente al quale ricorre Truffaldino per indurre al riso il principe Tartaglia. Dalla stessa opera è tolta la seconda fiaba, *Il corvo*, rappresentata altresì nel 1761 [1]. Dall'imitatore del Basile, Sarnelli, è preso l'*Augel belverde* [2]. Il Gozzi, come e più del Basile, non ebbe l'esclusiva intenzione di riprodurre il favoleggiare del popolo; anzi, fece servire quei suoi drammatizzamenti a un complesso di dottrine e polemiche letterarie. Ma anch'egli, pure contaminando, e in misura assai più larga, la creazione popolare, non la mutò a fondo; onde il sentimento popolare sopravvive nelle sue fiabe, ed è sorgente del fascino, che esse esercitarono sui romantici. I fini letterarî (come disse il De Sanctis), che si propose il Gozzi, furono fini transitorî, « i quali potevano dargli vinta la causa nella polemica e sul teatro, e che oggi sono la parte morta del suo lavoro »: ma la parte viva è il « concetto della commedia popolare in opposizione alla commedia borghese: ..... il contenuto è il mondo poetico, com'è concepito dal popolo, avido del meraviglioso e del misterioso, impressionabile, facile al riso e al pianto » [3].

III

Fuori d'Italia, il primo che s'ispirasse al Basile fu il Wieland, il quale, da alcuni estratti pubblicati nella *Bibliothèque des romans*, desunse nel 1778 la materia di un racconto in versi, intitolato *Peruonto oder die Wünsche*, che corrisponde al *Peruonto* del *Cunto de li cunti* (I, 3). Il racconto, nelle due prime parti, segue a passo a passo quello dell'autore napoletano, svolgendo in modo più largo

---

[1] Prefaz. del Masi all'ed. cit. delle *Fiabe* di C. Gozzi, I, pp. LXXVII sgg.

[2] *Posilicheata*, c. 3: cfr. Rua, in *Giorn. st. d. lett. ital.*, XVI, p. [illegible].

[3] *Storia della letter. ital.*, II, p. 391.

e particolareggiando le situazioni. L'intonazione è scherzosa, ma non vi manca la punta di un concetto morale. Un re di Salerno aveva una figliuola bellissima, a nome Vastola (*sic*), la quale, quantunque assai avvenente e corteggiata, non pensava al matrimonio:

> Blieb mitten in den Flammen,
> Nach wahrer Salamanderart,
> Stets unversengt, eiskalt und felsenart.

Intanto, un giorno, Peruonto, un giovinotto brutto, sciocco e goffo, mandato dalla madre a fare legna, trova nel bosco tre fate, che dormono in pieno sole; e si dà a intrecciare sopra i loro corpi, coi rami degli alberi, una pergola ombrosa. Quelle, svegliatesi, visto l'atto gentile, conferiscono al giovinotto la fatazione, per la quale ogni desiderio da lui formato si tramuti subito in realtà. Peruonto, raccolte le sue legna, pensa tra sé: « Oh, se questo fascio, invece di farsi portare, mi portasse a casa! ». Ed ecco il fascio si mette in moto come un cavallo; ed egli, seguíto da una grande turba ridente e schiamazzante, cavalca a quel modo verso casa. Ma, nel passare innanzi al palazzo del re, Vastolla, che è alla finestra, esclama:

> Das lohnt sich auch der Müh, dass eine ganze Stadt
> Um einen solchen Bärenhäuter
> So närrisch thut!
> Sein Pferd ist schlecht, und, doch, für solchen Reiter,
> Den Wechselbang, den Unhold, noch so gut!

Peruonto, seccato, le augura che diventi gravida di lui e partorisca due gemelli. Detto fatto; e qui segue, come nel Basile, il racconto dello sdegno del re al vedere incinta la figliuola, e del parto, e dei banchetti e delle feste, bandite allo scopo di scoprire tra i convitati l'autore della gravidanza. Scoperto Peruonto, egli, per ordine del re, è messo in una botte, insieme con Vastolla e i due bambini, e get-

tato a mare. Nella botte, mentre si trovano alla mercè delle onde, comincia un dialogo tra i due coniugi involontari: e Vastolla, appreso dall'altro il mirabile dono, largitogli dalle fate, gli suggerisce di augurare che la botte diventi una barca; il che accade subito, e la comitiva è salva. Dipoi, Peruonto si augura di approdare in un luogo delizioso, di possedere un grandioso castello, di diventare bello; e, in ultimo, di essere provvisto di quell'intelletto, che gli mancava. Colmi di tutti cotesti doni:

Prinzessin (spricht Peruonto), wir haben
Der Wünsche nun genug. Der Feen Gütigkeit
Ist gross; doch immer neue Gaben
Expressen, wäre Geize und Unbescheidenheit.
Nichts ist nunmehr uns Noth als die Begnügsamkeit;
Allein mit dieser muss der Mensch sich selbst begaben.
Lass durch Genuss uns nun verdienen was sich haben!
Uns lieben, Vastola, und Alles um uns her
Mit unseren Glück erfreuen und beleben,
Sei unser Loos! Wäs könnten wir noch mehr
Uns wünschen, oder was die Feen uns geben?

A questo punto, il Wieland cessa dal seguire il Basile, il quale conclude col far capitare il re padre al castello degli sposi, onde, con lo scambievole riconoscimento, si stabilisce la pace e felicità di tutti. La terza parte del racconto del Wieland narra, invece, come, dopo alcune settimane, quella vita di piena e calma felicità cominciasse ad annoiare Vastolla. E, inducendo Peruonto a fare continuo uso del dono delle fate, ora si trasferisce con lui a Salerno per assistere a un festino del re, ora vanno a Napoli a menare gran fasto di vita, ora a Venezia per la solennità del Bucintoro, ora, infine, invitano una elegante società al loro castello, e Vastolla ne trae occasione per innamorarsi di uno degli invitati. Allora, essa chiede a Peruonto che le lasci fare un viaggio a Sorrento, fornita di una borsa piena di danaro e inesauribile. Peruonto acconsente: ma, rima-

sto solo, si volge alle fate, supplicandole fervidamente di riprendere il loro dono:

Hört mich, ihr gute Feen,
An denen ich, trotz meinem bessern Sinn,
So oft durch Wünschen mich vergangen,
Hört meinen letzten Wunsch! Nehmt Alles wieder hin
Was ich von euer Huld empfangen,
Und setzt in diesem Augenblick
Mich in den Stand, worin ich war, zurück,
Als ich zu wünschen angefangen!

Benigne, le fate lo accontentano; il castello sparisce; Vastolla si ritrova alla corte di suo padre, come se niente fosse accaduto, e Peruonto, di nuovo, presso la vecchia madre, a tagliare legna, solo restandogli, di tutti i passati beni, l'intelletto.

Il Wieland (dice un suo critico) volle adombrare, in questo racconto, il concetto espresso dallo Schiller nei versi: « *Was kein Verstand der Verständigen sieht, Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüht* »[1].

Il testo napoletano del *Cunto de li cunti* ebbe un'ultima e poco felice edizione, insieme con le altre opere del Basile, a Napoli nel 1788, nella *Collezione dei poemi in lingua napoletana* dell'editore Porcelli[2]. Pochi anni prima, si era agitata la polemica, della quale si è già fatto cenno, tra il Galiani e il Serio sul significato e il valore di quell'opera. Ma il Galiani, come non ne aveva inteso lo spirito artistico, così non ne riconobbe l'importanza filologica e scientifica. Spettava a uno dei padri della filologia e mitografia moderna, Jacopo Grimm, lumeggiare da questo lato l'opera del Basile, che, per un paio di secoli, era stata considerata come un semplice libro di riso e di diletto.

---

[1] Kurz, introd. ai Wieland's *Werke* (Lipsia, s. a.), p. xxiii.
[2] Voll. XX e XXI.

V

Il « Cunto de li cunti » e la novellistica comparata

I

La storia della novellistica comparata, e, in particolare, delle origini di essa, è stata tante volte esposta da far sembrare non opportuna una nuova esposizione, che sarebbe poi una compilazione [1]. È noto come dalle raccolte, messe insieme in varî tempi da scrittori italiani, francesi, portoghesi e tedeschi, per iscopo artistico o educativo, si passasse, nel 1812, alla prima raccolta scientifica, coi *Kinder und Hausmärchen* dei fratelli Grimm.

Ora, nel terzo volume di quest'opera fondamentale, pubblicato nel 1822, in una specie di rassegna retrospettiva dei libri di fiabe, il primo posto per importanza veniva assegnato al *Cunto de li cunti* del Basile. « Questa raccolta (dicevano i Grimm), tra quante ne sono state fatte presso tutti i popoli, rimase per un pezzo la migliore e la più ricca. Non solamente la tradizione era, in quel tempo, più integra; ma l'autore possedeva altresì, insieme con l'esatta conoscenza del dialetto, una capacità affatto pro-

---

[1] Si vedano le introduzioni del nostro valente Pitrè alle *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (Palermo, 1875), I, pp. XLIII-LVI, e alle *Novelle popolari toscane* (Firenze, 1885).

pria nel raccogliere le fiabe ed entrare nel loro spirito. Il contenuto è quasi senza lacune, e il tòno, almeno per i napoletani, perfettamente indovinato.... Si può, dunque, considerarla come fondamento delle altre raccolte; perché, quantunque nel fatto non sia cosí, essendo rimasta ignota fuori del suo paese e non tradotta nemmeno in francese, nell'insieme della letteratura popolare ben occupa quel posto. Due terzi delle fiabe, che vi si leggono, si ritrovano, nei loro tratti essenziali, in tedesco, e ancora viventi. Il Basile non ha fatto alterazioni, e di rado ha introdotto aggiunte di qualche importanza; cosa che conferisce alla sua opera un valore singolare »[1].

In grazia di questa solenne raccomandazione, il libro del Basile, tolto alla penombra nella quale era rimasto come scrittura in dialetto e in un dialetto dell'Italia meridionale, venne messo in piena luce e additato agli studiosi di tutto il mondo. E, dopo che alcuni *cunti* ne furono via via tradotti dagli stessi Grimm e da altri[2], nel 1846, Felice Liebrecht, a rendere universale l'uso di esso per le ricerche di novellistica comparata, ne pubblicava una completa traduzione tedesca in due volumi[3]. Nella prefazione della quale, Jacopo Grimm, ribadito e illustrato il suo precedente giudizio sull'importanza del Basile, osservava: « Tradurre in tedesco il *Pentamerone*, che offre in tutta la sua peculiarità il dialetto napoletano, cosí diverso dalla lingua comune italiana, non è impresa da pigliare a gabbo. Se già

---

[1] Op. cit., III, pp. 290-1.

[2] Per queste sparse traduzioni, che vanno dal 1816 al 1845, di Jacopo Grimm, di O. L. B. Wolff, del Von der Hagen, del Kletke, si veda la traduzione del Liebrecht, II, pp. 326-7.

[3] *Der Pentamerone oder das Märchen aller Märchen* von Giambattista Basile, aus dem Neapolitanischen übertragen von Felix Liebrecht, mit einer Vorrede von Jacob Grimm (Breslau, Max u. Komp., 1846, voll. 2).

soltanto l'intendere bene tutte quelle immagini, comparazioni, giochetti, espressioni d'amore, di rimprovero, di maledizione, calde e vive come poesia orientale, è faccenda molto seria; la difficoltà diventa di gran lunga maggiore quando si debba trasportarle in una lingua, che non ha pieghevolezza sufficiente a rendere quello stile ampollos in tutti i suoi ghirigori e le sue grazie. La nostra lingua moderna, e i tempi nostri, sono troppo seri da misurarsi a simili imprese. Se un Fischart, che disponeva del costume e del vocabolario del secolo decimosesto, si fosse trovato un simile libro tra mano, avrebbe potuto lasciare libero sfogo alla lingua, e, mercè le indomite parole ed espressioni di allora, che dicono senza rispetto alcuno l'onesto e il disonesto, il pulito e il non pulito, raggiungere e superare il quadro originale. Da mia parte, avevo consigliato al traduttore (della cui profonda intelligenza del testo nessuno vorrà dubitare) di sopprimere tutto ciò che urterebbe un lettore odierno; e, pure rendendomi conto che gli dovesse sembrare pericoloso rompere la fedeltà e compiutezza del suo lavoro, osservo che le parole e le frasi, le quali suonano a noi basse e triviali, quand'anche rispondano alla lettera del testo, sono diventate per noi più dure e rozze perchè abbiamo concetti affatto diversi circa la decenza, e un '*trattenimiento de paccerille*', innocuo a Napoli nel Seicento, non si potrebbe dare più in mano alle nostre donne e ai nostri fanciulli »[1].

Rimane sempre ammirevole l'opera eseguita dal Liebrecht, il quale affrontò e superò, quasi sempre felicemente, le difficoltà veramente enormi, che l'intelligenza di quel testo presenta a uno straniero. Difficoltà anche maggiori nel

---

[1] Op. cit., I, pp. VI-VII. Al che, per altro, il Liebrecht (II, p. 324) controsservava a ragione che « il *Cunto de li cunti*, nonostante il sottotitolo pei bambini, non è opera nè per questi nè pel basso popolo ».

1846, per la mancanza di un ampio vocabolario napoletano (si aveva solamente quello che accompagna la collezione del Porcelli); onde il Liebrecht dové aiutarsi con le sue cognizioni filologiche e con lo studio diretto degli altri scrittori napoletani. Tuttavia, errò solamente in pochissimi punti, e, quasi sempre, per colpa delle edizioni, che poté avere innanzi, non essendogli riuscito di vedere, delle antiche, se non quella del Sarnelli, che gli parve, come è infatti, migliore delle seguenti e, in ispecie, di quella del Porcelli. Né minore è il merito letterario della sua traduzione; avendo il Liebrecht saputo trovare equivalenti alle immaginose espressioni del Basile; onde, nella sua prosa tedesca, ripalpita il facondo e bizzarro prosatore meridionale. Appose al testo non molte note (memore della massima del Johnson che *notes are often necessary, but they are necessary evils*), ma talune preziose, astenendosi dai confronti con le altre raccolte di fiabe; e aggiunse in appendice (II, pp. 280-338) un buon saggio sul dialetto e la letteratura napoletana.

Alla traduzione tedesca ne seguì una inglese. Può riuscire curioso ricordare che, nel 1832, Walter Scott, trattenendosi a Napoli e frequentando la Biblioteca borbonica, ebbe tra mano il libro del Basile e vi prese tanto interesse da vagheggiare uno studio sul dialetto napoletano[1]. Due

---

[1] Non può alludere ad altro con queste parole: « *One work in this dialect, for such it is, was described to me as a history of ancient neapolitan legends — quite in my way; and it proves to be a dumpy fat 12mo edition of Mother Goose's Tales with my old friends Puss in Boots, Bluebeard, and almost the whole stock of this very collection. If this be the original of this charming book, it is very curious, for it shows the right of Naples to the authorship, but there are French editions very early also; — for there are two — whether French or Italian, I am uncertain — of different dates, booth having claims to the original edition, each omitting some tales which the other has* » (*Journal* of Sir Walter Scott, *1825-1832*, from the original manuscript at Abbotsford (Edinburgh, David Douglas, 1891, p. 873): sul dialetto napoletano, cfr. p. 875.

anni dopo, alcune fiabe del Basile venivano tradotte nei *Tales and popular fictions* del Keightley, e attiravano l'attenzione di J. E. Taylor: il quale si procurò l'originale da Napoli e prese a tradurlo, dapprima col solo sussidio del *Tasso napoletano* di Gabriele Fasano, poi con aiuti datigli dal poeta Gabriele Rossetti, esule in Inghilterra, e, finalmente, con quello della eccellente traduzione tedesca. Il Taylor, per altro, limitò l'opera sua a sole trenta fiabe, desiderando che il libro potesse andare per le mani di tutti. Comparve la sua bella traduzione in un volume, ora assai raro e ricercato, adorno di disegni di Giorgio Cruikshank [1]. Il Liebrecht la lodò molto, nelle sue note al Dunlop, dove fa parecchie aggiunte e correzioni alla propria traduzione [2]. Posteriormente, si è avuta anche un'altra versione, o, meglio, riduzione tedesca di quaranta fiabe del *Cunto de li cunti* [3]; e una, altresì, in lingua italiana, di sole diciotto [4]. I migliori lavori illustrativi del *Cunto de li cunti* sono in Italia, oltre lo studio dell'Imbriani (che concerne piuttosto l'aspetto letterario), le raccolte di fiabe popolari, messe insieme dallo stesso Imbriani, dal Pitrè, e

---

[1] *The Pentamerone, or the Story of stories, fun for the little ones* by Giambattista Basile, Translated from the neapolitan by John Edward Taylor with illustrations by George Cruikshank (London: David Bogue, 86 Fleet Street: and J. Cundall, Old Bond Street, 1848: in-16, pp. xvi-404). Ne ho veduto, anni addietro, una copia nella Bodleiana di Oxford: un'altra, nel British Museum, era segnata nel catalogo, ma mancava nella biblioteca.

[2] *Geschichte der Prosadichtungen*, pp. 515-8.

[3] *Der Pentamerone oder die Erzählungen der Frauen des Prinzen Theoldäus* von Giambattista Basile. Aus dem Italienischen verdeutscht von Paul Heichen (Berlin, Neufeld u. Mehring, s. a., ma 1889).

[4] Gian Alesio Abbattutis (Giambattista Basile), *Fate benefiche*, racconti per i bambini, libera versione di G. L. Ferri, con illustrazioni di E. Mazzanti (Firenze, Paggi, 1889).

da altri (dove si leggono frequenti confronti con le fiabe del Basile), e le diligenti ricerche comparative intorno a temi novellistici, dovute in ispecial modo al Rua.

II

Il Basile raccolse le sue fiabe direttamente dal popolo, come è attestato dalla fresca popolarità della loro forma [1]. E, del resto, quali mai sarebbero potute essere le sue fonti letterarie? Con lo Straparola ha comuni soltanto alcune fiabe: *Peruonto* (I, 3) risponde alla novella prima della terza notte dello Straparola; *Cagliuso* (II, 4), alla prima dell'undecima; *Lilla e Lella* (V, 1), alla seconda della quinta; *Li cinco figlie* (V, 7), alla quinta della settima. Ai quali riscontri, già notati dal Grimm [2], sarebbe da aggiungere alcun altro, come è quello tra la novella di *Cienzo* (I, 7) e l'altra di Cesarino di Berni (X, 3), che libera una principessa destinata a essere pasto di un mostro, e, ucciso il mostro, gli spicca la lingua, della quale si vale in séguito contro un contadino, che si vantava di essere stato lui l'uccisore. Tuttavia, rimane sempre salda la conclusione dello stesso critico che, fatti i confronti, si vede chiaro che il Basile scriveva indipendentemente dallo Straparola [3].

Altri riscontri si possono notare con altri autori. *Vardiello* (I, 4) è la novella del Morlino (XLI): *De matre quæ filium custoditum reliquit* [4]. Ma un racconto tanto popolare perché il Basile avrebbe dovuto desumerlo dal Morlino? e

---

[1] Il Taylor (trad. cit., p. x), d'accordo col Keightley, congettura (senza che ce ne sia bisogno) che il Basile dovè raccoglierle, non solo a Napoli, ma a Venezia e a Creta, dove ebbe occasione di soggiornare.

[2] Op. cit., III, p. 291; ma si corregga X, 1 dello Straparola in XI, 1, e V, 5 del Basile in V, 7.

[3] Grimm, op. cit., III, p. 291.

[4] H. Morlini, *Novellæ, fabulæ, comœdia* (Parisiis, 1855), pp. 94-5.

come avrebbe fatto poi a riatteggiarlo in modo così popolaresco? *Verdeprato* (II, 2) è del tutto simile a una novella contenuta nell'*Angitia Cortigiana de natura del cortigiano* (Roma, 1550) di M. A. Biondo, e che è riassunta a questo modo dal Passano: « Narrasi come un gentiluomo, chiamato Pennaverde, per andare a ritrovare l'amata, passasse attraverso un tubo di cristallo: il quale, rotto ad arte dalla sorella della ganza, gli lacerava le carni in modo da condurlo in fin di vita, ed in qual maniera fosse salvato dall'amante »[1]; racconto, anche questo, assai popolare e di cui è noto gran numero di versioni. *Rosella* (III, 9) risponde in tutti i particolari (salvo uno di lieve importanza) alla novella di Filenia nel *Mambriano* (c. XXI); e, qui, l'ipotesi dell'imitazione acquista qualche probabilità, « quando si osservi che la mancanza nella novella del Cieco, e anche in quella del Basile, di alcuni tratti popolarissimi e comuni a tutte le versioni, fa pensare a un rimaneggiamento operato dal poeta nella fiaba popolare »[2]. Checché sia di ciò (e, in verità, le conclusioni del Rua sembrano ragionevoli), è lecito sempre affermare con sicurezza che nel *Cunto de li cunti* la corrente letteraria, se non proprio nulla, fu così esigua da potersi trascurare.

Le variazioni, introdotte dal Basile nella tradizione, consistono, quasi soltanto, in ricami formali; e appena qua e là si sorprende qualche particolare non popolare, come, nella novella ottava della quarta giornata, l'ingegnosa dipintura della Casa del Tempo[3].

---

[1] PASSANO, *Novell. ital. in prosa*, I, p. 50.

[2] RUA, *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara* (Torino, Loescher, 1888), pp. 88-9.

[3] « *Ncoppa la cima de chella montagna trovarrai no scassone de casa che non s'allecorda da quanno fu fravecata: le mura sonno sesete, le pedamenta fracete, le porte carolate, li mobele stantive, e, nsomma, ogni cosa cunzomata e destrutta. Daccà vide colonne rotte, dallà statue spezzate, non es-*

Pochi dei *trattenemienti* del Basile non sono, propriamente, fiabe. Qualcuno è novella faceta, come *Lo compare* (II, 10), in cui si narra in qual modo un brav'uomo si risolva e riesca a scacciare dalla sua casa un intruso. *Li dui fratelli* (IV, 2), storia della varia fortuna di due fratelli, uno ricco e vizioso, e l'altro povero e virtuoso, è piuttosto, come osserva il Grimm, una novella morale. Alla novella cittadina si avvicinano altre narrazioni: *Vardiello* (I, 4), di un tesoro trovato da uno sciocco per effetto della sua stessa sciocceria; *La serva d'aglie* (III, 6), di Belluccia, che, travestita da maschio, innamora di sé un tale, che, dopo varî tentativi, la scopre per donna e la sposa; *La soperbia castecata* (IV, 10), di un re che, disprezzato da una principessina, si vendica col giungere a possederla e a ridurla in vita miserabile, ma, infine, le perdona e la sposa; *La sapia* (V, 6), di una giovane donna, che, con uno schiaffo bene applicato, trasforma in uomo intelligente il figliuolo del re, il quale la sposa per vendicarsene, le fa soffrire mille strazî, per riconciliarsi, in ultimo, con lei, come nella novella precedente. Tutti gli altri racconti appartengono al regno delle fate e degli orchi: avventure strane, o anche non istrane, sempre o intralciate o aiutate dall'opera di quegli esseri straordinarî.

Le fate, come notano i Grimm, sono gli esseri buoni e benefici, e gli orchi o le orche, quelli cattivi e malefici. Se entrambe queste categorie di esseri extraumani portano nomi di origine latina, corrispondono, per altro,

---

sennoce autro sano che n'arma sopra la porta quartiata, dove nce vedarrai no serpe che se mozzeca la coda, no ciervo, no cuorvo e na fenice. Comme si' trasuta drinto, vedarrai pe terra lime sorde, serre, fauce e potature, e ciento e ciento caudarelle di cennere, co li nomme scritte comme arvarelle de speziale, dove se leggeno: Corinto, Sagunto, Cartagine, Troia, e mille autre città iute all'acito; le quale conserva pe memoria de le mprese soie... ».

nel carattere, alla *gute* o *weise Frau* e al *wilder Mann* o *Riese* della mitologia germanica. Ma, laddove nelle fiabe tedesche s'incontrano, sovente, figure cristiane, qui mancano del tutto angeli, demoni, Madonna[1]. Il demonio e altri esseri maligni sono nominati talvolta, ma in modo vago, e non si presentano mai con personalità spiccata[2]. Oltre gli orchi e le fate, hanno parte nei racconti del Basile alcune personificazioni, come il tempo, i mesi (IV, 8; V, 2); uomini dotati di facoltà prodigiose (I, 5; III, 8); animali fatati, come un asino che emette oro (I, 1), un dragone (I, 7), gatti (II, 4; III, 10), uno scarafaggio, un topo e un grillo (III, 5), uccelli (IV, 5); fate, orchi e principi, per capriccio o per destino trasformati in animali o in piante, in una lucertola (I, 8), in una cerva (I, 9), in una serpe (II, 5), in colombi (IV, 5), in una mortella (I, 2); oggetti forniti di strane virtù, come un'erba che fa risuscitare i morti (I, 7), un cuore di animale o una foglia di rose, che fanno ingravidare (I, 9; II, 8), ghiande, tovagliuoli, bastoni, anelli, datteri (II, 1; I, 1; III, 4; IV, 1; I, 6), il grasso della volpe o di un orco, rimedio per malattie mortali (II, 5; II, 2); infine, maledizioni di sicuri effetti, ai quali è arduo sottrarsi (*Ntrod.*; II, 7; III, 9).

L'elemento etico è il solito delle fiabe: infallibilità distributiva dei premî e delle pene, secondo i meriti e i demeriti, non senza una certa ferocia di procedimenti e una certa assenza di scrupoli, che sono come ricordi di una società lontana o primitiva.

---

[1] Grimm, introd. alla traduz. del Liebrecht, I, pp. x-xi: cfr. sulle fate e gli orchi, *Deutsche Mythologie*[4] (Berlino, 1875-8), I, pp. [illegible].

[2] Si veda, p. e., III, 9, dove la Gran Turchessa muore e va « *a pagare la norma a lo mastro che l'avera mezzato l'arte* », e il Gran Turco va « *a causa cauda* » (inferno), e Rosella si fa « *cristiana* »: e via dicendo.

III

Il *Cunto de li cunti* serba versioni importanti e, relativamente, antiche di molte novelle tipiche, possesso comune dei piú varî popoli.

Parecchi dei suoi racconti appartengono al gruppo della fiaba piú famosa, e piú ricca di storia, che è la fiaba di Psiche. Il nono della giornata prima narra di Luciella, la quale, recandosi ad attingere acqua, incontra uno schiavo, che la invita a seguirla, facendole le piú belle promesse; e, attraverso una grotta, la conduce a un grandioso palazzo sotterraneo, dov'è magnificamente accolta e servita. La sera, è adagiata in un letto, « *tutto racamato de perne e d'oro* », nel quale, a lume spento, le si viene a coricare a lato un essere sconosciuto. Alcuni giorni dopo, recatasi a rivedere la sua famiglia, dalle invide sorelle le è messo in mente il pensiero di scoprire chi sia colui che le dorme accanto; e, insieme col consiglio di gettare via, fingendo di berla, la bevanda o sonnifero, che lo schiavo le porge, le è dato un catenaccio, che, aperto, servirà a mettere fine all'incanto. Luciella esegue tutto appuntino, e scopre accanto a sé un bellissimo giovane; ma, nell'aprire il catenaccio, le appare subito la visione di parecchie donne che portano del filato; e, cadendo a una di queste una matassa, essa grida che la raccolga; al che lo sposo si sveglia, si adira, la fa rivestire dei vecchi cenci e la discaccia. Scacciata altresí dalle sorelle, Luciella erra pel mondo, fintanto che non cápita al palagio di un re, dove è accolta per compassione da una damigella di corte e dove partorisce un bel bambino. Ma, di notte, mentre tutti dormono, entra nella stanza, a ora fissa, un giovane, che mormora al bambino alcune misteriose parole. La damigella ne dà avviso alla regina; la quale, postasi in agguato, sorprende il giovane,

riconosce in lui il proprio figliuolo, lo abbraccia: e cessato, con ciò, l'effetto della maledizione onde era stata colpita da un'orca, lo riacquista per sempre: e Luciella lo sposa. Anche il trattenimento quarto della quinta giornata si riferisce alla stessa fiaba: Parmetella, cercando di sradicare una pianta d'oro in un bosco, è introdotta in un'abitazione meravigliosa e ottiene un marito misterioso, che essa perde in pena della sua curiosità e riacquista dopo grandi tormenti e grandi prove. Alcuni particolari tornano anche in altre fiabe: come l'invidia delle due sorelle (II, 2, 3), il giovane che, scoperto, fugge abbandonando la sposa (II, 5); e via dicendo [1].

La non meno celebre Cenerentola (alla quale il Perrault dette poi cittadinanza nel regno dell'arte) è rappresentata da Zezolla (I, 6), che, dopo avere, per istigazione della sua maestra, ucciso la madrigna e indotto il padre a sposare colei, è tenuta in non cale e maltrattata dalla nuova madrigna e dalle sue aspre figliuole. Ma un'amica fata le dona una pianticella, che le rende possibile di trasfigurarsi come le piace: onde, splendidamente abbigliata, va ai medesimi festini dove vanno le sorellastre, e innamora di sé un principe, il quale la segue e rintraccia, finalmente, per mezzo di un *chianiello*, di uno zoccoletto, che le era caduto per via.

Altri racconti fanno parte del ciclo dello sciocco fortunato: che è, ora, Antuono, il quale riceve da un orco tre oggetti fatati, e, perdutili dapprima, li riacquista (I, 1): ora Peruonto, che riceve la fatazione del pronto adempimento di ogni suo desiderio (I, 3): ora Vardiello, che manda a perdizione la tela della madre e trova in cambio un tesoro (I, 4): ora Nardiello, che, tre volte inviato dal

---

[1] Per le versioni di questa favola, si veda l'introduzione del Meghini alla *Psiche* di Francesco Bracciolini (Bologna, Romagnoli, 188[illegible]), pp. XCIII-CXXI.

padre a mercatare, compra una volta un topo, un'altra uno scarafaggio, e la terza un grillo, cagioni poi della sua fortuna (III, 5); ora Moscione, il quale, scacciato dal padre, s'imbatte in quattro persone diversamente virtuose, che gli fanno guadagnare grandi ricchezze [1].

Sole, Luna e Talia (V, 5) è stata studiata dal Grimm in relazione alla fiaba germanica di *Dornröschen*, la quale, in compendio, è questa: « Nasce una figliuola a un re, e dodici fate sono invitate alla festa, e innanzi a ciascuna è posto un piatto d'oro. Allorché undici hanno già pronunziato le loro fatagioni, entra una tredicesima fata non invitata; la quale, non trovando pronto il piatto d'oro, predice che la bambina morrebbe per la puntura di un fuso. Ma la dodicesima fata, che non ancora aveva parlato, mitiga la maledizione nel senso che la giovinetta, per la puntura del fuso, sarebbe caduta in un sonno da durare cento anni. Il re vieta i fusi nel suo reame; ma la fanciulla, a quindici anni, facendo un'escursione, giunge a una torre in rovina, dove una vecchierella fila; stende la mano al fuso, si punge e cade in un profondo sonno. E con lei s'addormentano tutte le genti del castello, tutti gli animali, perfino il fuoco nella cucina. Intorno al castello, cresce uno spineto così folto che nessuno può passarvi attraverso. Dopo molti anni, arriva il liberatore ». L'attinenza di questa fiaba (dice il Grimm) col mito di Brunilde è evidente. « Il nome medesimo *Dornröschen* richiama la spina, con la quale Odino punge la valchiria Brunilde e la immerge nel sonno. Chiusa nell'elmo e nella corazza, dorme la valchiria, in una stanza inaccessibile e circondata di fiamme, sul monte Hindar. Era riserbato a Sigurd di trarre fuori

---

[1] Per le versioni della novella dello sciocco, A. DE GUBERNATIS, *Storia delle novelline popolari* (Milano, Hoepli, 1883), pp. 61-87, e *Florilegio* (ivi), pp. 139-156.

la spina, e destare e sposare Brunilde. Si noti che il nome di *Hörgfn, lini datrix*, con cui ella è chiamata, si potrebbe intendere qui piuttosto nel senso di *filatrice*, perché tutte le valchirie, come le parche, filano [illegible]. In Francia, *Dornröschen* è la *Belle au bois dormant*, fiaba che si apre anch'essa con la scena del battesimo; senonché, le persone del séguito e gli animali si addormentano non da sé stessi, ma al tocco di bacchetta della fata. Dopo cento anni, giunge un figlio di re, gli alberi gli fanno largo, si accosta alla bella, s'inchina e la sveglia, e passa due anni con lei, che gli partorisce una bambina, Aurore, e un bambino, Jour. La fiaba narra, in ultimo, le persecuzioni della vecchia regina contro i due bimbi e come questi vengano salvati. Nel racconto del Basile, manca la scena delle fate: intorno alla culla si presentano soltanto i « *saccienti e uccine* », i sapienti e gl'indovini, e predicono la morte per mezzo di una « *aresta* » (lisca) di lino. La scena delle fate si trova, invece, con altri particolari del racconto, in un'altra fiaba (II, 8), dove si parla di sette fate, l'ultima delle quali, accorrendo per vedere la neonata, si fa male a un piede e le infligge la maledizione che a sette anni debba morire per un pettine che la madre le lascerà nei capelli. *Sole, Luna e Talia* continua press'a poco come nella versione francese: il re, morta la figliuola a cagione della lisca che le si è conficcata nel dito, la colloca sopra un trono e abbandona il palagio; un altro re, che va a caccia in quei luoghi, inseguendo un suo falcone che si è posato sopra una delle finestre del castello abbandonato, entra e trova Talia dormente, e, invaghito della bellezza di lei, la gode e riparte. Dopo nove mesi, Talia, sempre addormentata, partorisce due bimbi, che le fate le appendono al petto; ma, un giorno, cercando essi il petto materno, le prendono invece il dito, lo succhiano, ne fanno uscire la lisca, e Talia si sveglia. La fiaba si chiude col ritorno del re, che promette di venire a

ripigliare i bambini, e coi vani tentativi della regina madre contro di essi. « Quel che mi sembra notevole in questa versione (conclude il Grimm, dal quale ho tolto, in parte esponendo e in parte traducendo, l'analisi di questa e delle due fiabe seguenti), è il falcone, che, volando, indica il castello; perché egualmente nel *Völsungara* (c. 24), a Sigurdo, quando si avvicina al luogo dove giace Brunilde, sfugge lo sparviere e si situa sulla finestra della torre, e Sigurdo, perseguitandolo, trova la valchiria dormente: in questo punto, i due racconti, diversi nel resto, sono simili in modo sorprendente. Anche la gelosia della regina per Talia richiama quella tra Gudrun e Brunilde; e il sonno di Talia nel castello risponde di tutto punto al sonno della valchiria. Un bel particolare è il risveglio, prodotto dagli inconsapevoli poppanti: i nomi dei bimbi, presi dai momenti del giorno e dagli astri, sembrano tradire esseri divini del paganesimo »[1].

Altro riscontro con le tradizioni germaniche è nella fiaba del re di Autamarina (IV, 5), che, sforzata una giovane, l'aveva poi fatta murare in uno stretto carcere. La giovane è protetta da un uccello, che è una fata, la quale provvede a nutrirla e ne ha ogni altra cura. E, quando ella partorisce, fa sí che il bambino esca dal carcere, cápiti nella cucina del re e sia, poi, chiamato a corte. Il re gli mette amore; ma la regina lo odia istintivamente e persuade il re a imporgli cómpiti impossibili e a spedirlo a imprese di gran periglio, dalle quali, sorretto dall'uccello-fata, esce sempre incolume e con onore. Il re gli chiede tre castelli in aria, e l'uccello li fa fare di cartone e trasportare da tre grifi: gli chiede che accechi una maga, che s'era impadronita del suo regno, e l'uccello fa eseguire l'accecamento da una rondine; gli chiede che vada a uccidere un gran

[1] Introd. cit., I, pp. XII-XVI.

dragone, fratello della regina, e, mercè un'erba fornita dall'uccello, il dragone viene assopito e ammazzato. Alla morte del dragone, muore altresì la regina: il giovane riconosce la madre, che il re sposa, e l'uccello si cangia in una bellissima donzella, che sposa il giovane. Quanto alla regina madre, che, per venire risuscitata, dovrebbe essere bagnata nel sangue del dragone, essa rimane ben morta. Questa fiaba ha grandi somiglianze con la leggenda di Sigfrido. » La nascita segreta, il basso servigio presso il cuoco, ricordano l'infanzia dell'eroe germanico. È servito da un uccello: particolare che ricorda quegli uccelli, di cui Sigfrido conosce la lingua e che lo aiutano di consigli. La regina adirata si riscontra in Brunilde e, insieme, in Reigen, cioè colui che spinge Sigfrido alla lotta col dragone. Il dragone, anche nella leggenda di Sigfrido, è fratello della regina, e le vite dei due sono legate tra loro: la regina vuol essere bagnata nel sangue del dragone, come Reigen chiede quello del cuore di Fafner »[1].

Cagliuso (II, 4) rappresenta la fiaba del *Chat botté*, o gatto stivalato; ma il tratto degli stivali, che appare nella versione francese, non è essenziale. La più antica versione, che ci sia serbata di questa fiaba, è nello Straparola (XI, 1). Una donna, venendo a morte, lascia al primo dei suoi figliuoli un « *alburlo* », al secondo una « *panara* », e al terzo una « *gatta soriana* ». I due primi, col dare a prestito i loro oggetti, campano alla meglio la vita: ma il terzo, Costantino, non sa che cosa farsi della gatta, tocca tagli in retaggio. Senonché l'animale era fatato, e diventa il protettore del giovane. Prende, una volta, una lepre e la porta al re come offerta del suo padrone: onde ha in cambio commestibili e può approvvigionare Costantino. Un'altra volta, consiglia costui di gettarsi in un fiume presso il pa-

---

[1] *Kinder und Hausmärchen*, III, pp. 292-3.

lazzo reale, e poi grida all'aiuto; e, facendo credere alla gente accorsa per ordine del re, che il giovane sia stato assalito e spogliato da ladroni, ottiene vesti e ricchi doni. Il re, venuto nella credenza che Costantino sia un gran signore, gli dà la figliuola in isposa. Partono gli sposi, preceduti dalla gatta; la quale, con abile stratagemma, induce la gente dei luoghi, per dove passa la comitiva, a dire che tutte quelle sono terre di messer Costantino. Finalmente, lo mena a un bel castello, del quale, per lo stesso stratagemma, fa che sia creduto padrone; e padrone effettivo il giovane ne resta, essendo morto nel frattempo il vero proprietario. Muore poi anche il re, e Costantino gli succede sul trono. — Nel *Cagliuso*, manca l'incidente della caduta nel fiume, che è sostituito da un invito del re e da una andata al palazzo reale. Diverso è anche il finale: Cagliuso promette alla gatta che, quando verrà a morte, la farà imbalsamare, la metterà in una gabbia d'oro e la terrà sempre nella propria stanza. Ma, qualche giorno dopo, essendosi la gatta finta morta, l'ingrato ordina di prenderla per un piede e gettarla dalla finestra. Onde quella, recitato un solenne rimbrotto, gli volge le spalle e l'abbandona. A questa versione si avvicinano altre, raccolte di recente, toscane, siciliane, abruzzesi [1]; in una, fiorentina [2], è mutato soltanto il finale, facendosi pagare all'ingrato la debita pena, cosicché, sparito il castello, egli si ritrova in una cantina, con la sposa accanto e senza aver di che mangiare. Nel racconto del Perrault, il gatto richiede al suo padroncino un paio di stivali; calzato dei quali compie le sue imprese, e gli acquista, in ultimo, il castello posseduto da un orco, che egli persuade a trasformarsi in topo e divora súbito. Il Grimm riferisce una fiaba norvegese,

[1] Pitré, *Novelle popol. toscane*, n. XII, *La golpe*.

[2] Imbriani, *Novellaia fiorentina* (Livorno, 1877), n. X.

nella quale si trovano i particolari così dei regali portati in nome del padrone come del viaggio attraverso le terre altrui. Anche in quella, la gatta s'introduce nel castello di un *Troll*; e, quando il *Troll* sopraggiunge, lo tiene a bada con chiacchiere, fintanto che, al levarsi del sole, il *Troll* scoppia. Infine, la gatta chiede al padrone che le tagli la testa. « Non sia mai! », dice costui. « Tagliami la testa; se no, ti cavo gli occhi ». Malvolentieri le taglia la testa: e la gatta diviene una bellissima principessa, che gli concede la propria mano[1].

Due fiabe: *L'orza* (II, 6) e *La Penta manomozza* (III, 2), si ricongiungono al ciclo della Fanciulla dalle mani tronche. Nella prima, un re, che ha promesso alla moglie morente di non prendere donna che non sia bella come lei, non trova di pari bellezza se non la propria figliuola e pretende sposarla; ma costei, per mezzo di un legnetto fatato avuto da una vecchia, si trasforma in orsa e gli sfugge. Nella seconda, un re vedovo vuole sposare la sorella Penta: la quale, avendo saputo che il fratello si era specialmente invaghito delle mani di lei, se le fa tagliare e gliele manda in un bacile. Preso d'ira, il re ordina che Penta sia messa in una cassa impeciata e gettata a mare. La cassa è tirata alla riva da alcuni marinai: senonché, la moglie di uno di essi, per gelosia della bellissima Penta, la fa rinchiudere di nuovo e rigettare nelle onde. La raccoglie, infine, il re di Terraverde, che conduce Penta alla sua corte, e, quando la regina muore, la sposa in seconde nozze. Penta, mentre il re è in viaggio, partorisce un bel bambino: e, mandandone l'avviso al marito per mezzo di un messaggiero, questi cápita proprio nella casa della malvagia moglie del marinaio, e, per nuova perfidia di colei, scambiate le lettere che portava, perviene alla corte il falso ordine del re

[1] Introd. cit., pp. XVI-XXII.

di bruciare Penta e il bambino. I consiglieri regi, tocchi da compassione, si limitano a discacciarla. Raminga, essa giunge, dopo molte traversie, alla casa di un mago, che la prende a proteggere. Costui fa un bando che chi potesse venirgli innanzi a raccontare la più grande sventura, avrebbe avuto in premio una corona e uno scettro. Giungono insieme il re fratello e il re marito di Penta, il quale aveva scoperto, intanto, l'inganno tessuto contro sé e la sposa innocente; e narrano le loro storie. Cosí Penta viene riconosciuta, e, conciliatasi col fratello, se ne torna col marito. — Il ciclo di questa fiaba (studiato, principalmente, dal D'Ancona, dal Wesselofsky, dal Puymaigre e ricco di versioni e riscontri nel romanzo francese la *Manekine*, nella *Rappresentazione di Santa Uliva*, nella *Storia della figlia del re di Dacia*, nel *Victorial* del Dias de Games, ecc.), ha tre diramazioni. La prima di esse contiene il racconto dell'amore incestuoso, delle mani tagliate, del gettamento a mare e del matrimonio di Penta, continuando poi con le persecuzioni della madrigna o di altra donna. La seconda contiene soltanto la storia di queste persecuzioni, con molte varianti. Nella terza, è sparito il motivo dell'amore incestuoso, e l'amputazione delle mani è attribuita a cause diverse [1].

IV

Entreremo noi in dissertazioni sull'origine di ciascuna di queste fiabe, o, in genere, di tutte le fiabe, e sulle cagioni della comunanza di esse presso varî popoli? Rifaremo la storia delle teorie, mitiche, antropologiche e storiche, che si sono disputate il campo di queste indagini? Tale non

[1] Si veda per tutti De Puymaigre, *Folklore* (Paris, Perrin, 1885), pp. 253-277.

può essere il cómpito del nostro studio, ristretto a lumeggiare il libro del Basile nella sua genesi e nel suo carattere letterario, e a definire soltanto l'importanza che gli spetta come documento per la novellistica comparata. Se tutte o quasi le nostre fiabe provengano dall'India, o se ciascuna di esse abbia il suo particolare luogo d'origine; se tutte o quasi siano residui di miti naturalistici, o non piuttosto echi della vita primitiva e selvaggia del genere umano; o, infine, se ciascuna abbia il suo particolare significato: sono questioni, senza dubbio, assai attraenti, ma che non possono essere agitate, e molto meno risolute, a proposito di uno solo (e sia pure tra i più antichi e ragguardevoli) dei molteplici documenti, che conviene interrogare per risolverle.

ILLUSTRAZIONI E DOCUMENTI

I

Intorno alla biografia del Basile

Che la patria del Basile fosse Napoli, risulta dal brano autobiografico delle *Avventurose disavventure*, la cui scena è a Posilipo, dove è detto: « Saprai, dunque, che in prima io gli occhi apersi **In questa propria riva** al chiaro giorno ». La nascita a Giugliano, affermata da F. S. Santoro (*Scuola di vento tosco*, Napoli, 1715, p. 92, cit. da L. Molinaro del Chiaro nella rivista *Giambattista Basile*, a. II, n. 3), e da A. Basile, *Memorie storiche della terra di Giugliano* (Napoli, 1800, p. 151), si fonda sopra un equivoco, occasionato dal fatto che la tomba del Basile si vedeva nella chiesa di Giugliano.

Vaghi e contradittorî sono i passi delle opere del B., in cui si allude all'età dell'autore. Io ho fissato come data di nascita il 1575 circa, considerando che il Basile fu compagno di scuola del Cortese (*Viaggio di Parnaso*, IV, 40), e che il Cortese si laureò nel 1597 (L. Settembrini, in *Nuova Antologia*, 1874, vol. XXII, pp. 951-9), il che, supponendo che la laurea fosse ottenuta a ventun anno, ci menerebbe al 1576. Al qual tempo ci conduce anche quel che si sa intorno all'età dell'Adriana, che nel 1615 trattava il matrimonio di un figliuolo, sposatosi poi nel 1619; donde parrebbe che essa non potesse nascere molto dopo il 1580; ma neppure molto prima, perché nel 1625 dava ancora in luce figliuoli (Assaccio, op. cit., pp. 207, 246, 291).

È ignoto il nome del padre del Basile; la madre si chiamava Cornelia Daniele; cugino era l'ecclesiastico Alfonso Daniele (Ob., p. 203: cfr. la dedica di G. A. Farina per la 2.ª edizione del Cant.

de li cunti, Napoli, 1637). Delle tre sorelle, Adriana, Vittoria e Margherita, come anche dei due fratelli, Lelio e Francesco, abbondano notizie nei documenti pubblicati dall'Ademollo. Ma, forse, Francesco era fratello cugino: cfr. *Teatro delle glorie*, p. 6. Qui anche notizie di un altro fratello, Giuseppe. L'Imbriani (op. cit., I, 38-9) include nella parentela, come bisnonna del Basile, una Chiarella Usciolo, fondandosi sul *Cunto de li cunti*, II, 1; ma quello è un nome fantastico: cfr. Sgruttendio, *Tiorba a taccone* (ed. Porcelli, p. 199), e, per altri simili nomi, *Cunto de li cunti*, I, 9.

Le peregrinazioni del Basile avvennero prima del 1608; forse, tra il 1600 e il 1608. Da un madrigale per l'*Armida*, tragedia del vicentino Ludovico Aleardi, e da un altro per gli Accademici Olimpici (accademia sorta circa il 1590: cfr. Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia*, I, 112), si potrebbe supporre che egli si fermasse anche a Vicenza, prima del 1609, nel qual anno quei madrigali sono raccolti in volume. Nelle lettere napoletane del Basile si legge: « *aggio fatto sti quatto pile a la guerra de Shiannena* (Fiandra) »; ma forse si tratta di un'affermazione scherzosa, non avendosi altra notizia che egli guerreggiasse in Fiandra.

Tra le odi composte dal Basile in Candia, ce n'è una per l'arcivescovo Luigi Grimani (*Ode*, pp. 47-8): il Grimani fu eletto arcivescovo nel 1604 (Morosini, *Istorie veneziane*, III, p. 303; e correggi Gams, *Series episcoporum*, p. 401).

Forse tra il 1608 e il 1609 è da porre un viaggio, che il Basile fece in Calabria, « trasportato dal desiderio di veder le pellegrine vestigia della Magna Grecia, come le meravigliose ruine dell'altra veduto avea » (*Ode*, p. 49): e, cioè, quando accompagnò lo Spinelli a Cariati. Le odi dirette a questo non sono anteriori al 1608 e si trovano già raccolte nell'edizione del 1609. — Da un luogo del *Teagene* (VIII, 48) l'Imbriani (op. cit., I, p. 53) ricava che il B. dovette visitare le ferriere dell'Atripalda: il che ebbe luogo, probabilmente, quando fu governatore in provincia di Avellino.

Nei *Giornali* dello Zazzera (ms. Bibl. Soc. stor. napol., f. 175 b.: cfr. *Arch. stor. italiano*, IX, p. 534) si legge, sotto i primi di maggio 1618: « Si dice che il nuovo principe di Avellino abbia fatto li cavalieri della chiave d'oro, con provvisione di cinquantadue ducati il mese. Il capo di quelli è il cavalier Basile, con li alabar-

dieri ». Nella dedica al *Teatro delle glorie*, in data 1 aprile 1628, il B. è detto: « capitano di fanteria nel Regno di Napoli ».

Su Giambattista Caracciolo, al quale si deve il ritratto del Basile, cfr. De Dominici, *Vite* (Napoli, 1843), IV, pp. 37-64, che lo fa morire nel 1647, e A. Borzelli, *Battistello Caracciolo, pittore* (Napoli, tip. Ruggiano, 1893): il Basile ne cantò le lodi in un'ode (*Ode*, pp. 160-3). L'incisione fu riprodotta ne *Le glorie degli Incogniti* (Venezia, 1647), accompagnata da una biografia, che non ho avuto occasione di ricordare, perché affatto vuota. Cfr. anche la rivista *Giambattista Basile*, III, 1, 3; la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*, edita da Nicola Gervasi (1813-20), dove al ritratto si aggiunge una notizia scritta da G. Boccanera; e il giornale dialettale *Le neuvie e la martiella*, di Napoli (1868), I, p. 58.

II

Bibliografia delle opere italiane del Basile

1. *Il pianto della Vergine*, Napoli, per Tarquinio Longo, 1608 (cfr. Chioccarelli, *De illustr. scriptor.*, I, pp. 303-5; D'Afflitto, *Mem. d. scritt. del regno di Napoli*, II, p. 68). Ristampa di Mantova, per gli Osanni, 1613, seconda impressione; nella quale gli editori dicono che fu « quasi nella fanciullezza (*sic*) la prima volta mandata in luce ».
2. Sonetto, innanzi ad Ambrogio Staibano, *Tempio eremitano*, Napoli, 1608.
3. *Dei madriali et ode*, Napoli, per il Roncagliolo, 1609 (Chioccarelli, l. c.; Toppi, *Bibl. napol.*, p. 130).

Costituì poi la prima parte della ristampa mantovana del 1613. Qui sono le odi per le nozze di Cosimo dei Medici con M. Maddalena d'Austria (cfr. *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze dei Ser.mi Principi di Toscana* ecc. Firenze, Giunti, 1608); per l'ingresso dello Spinelli in Cariati e per il parto della moglie di lui; per la sorella Adriana; per Giuseppe d'Acunto, giureconsulto e dilettante scultore; per Giovan Berardino Azzolino, pittore e scultore; per lo scultore Giulio Grazia; per la morte di Ferrando de Castro, conte di Scelves; un madrigale per Giambattista della Porta, e un altro per Orazio Comite, accademico Intronato.

4. *Le avventurose disavventure*, favola maritima di Gio. Battista Basile il Pigro, Accademico Stravagante di Creta, in Napoli, presso G. B. Gargano e Lorenzo Nucci, 1611 (Chioccarelli, l. c.). La seconda edizione è di Venezia, appresso Sebastiano Combi, 1612; e la terza di Mantova, per gli Osanni, 1613.

Tra coloro, che premettono al volume carmi elogiativi, è Giulio Cesare Cortese, che vi scrive un epigramma; il quale, insieme coi

due epigrammi composti per l'Adriana (*Teatro delle glorie*, pp. 131-2), è tra i rari saggi di versi italiani del C.

5. Ottavio Caputo, *Relatione della pompa funerale in morte di Margherita d'Austria*, Napoli, 1612 (ricordata dal Minieri Riccio, *Notizie biogr. e bibl. d. scritt. napol. fior. nel s. XVII, i cui nomi cominciano con la lettera B*, Napoli, 1877, p. 13: cfr. T. Costo, *Memoriale*, Napoli, 1639, p. 86).

Il B. contribuì con tre sonetti, due anagrammi e un madrigale. Il Minieri Riccio, l. c., ricorda anche del B. alcuni versi nel libro *Albero e genealogia della famiglia Scorza*, Napoli, 1611, e una *Relatione delle pompe e solennità fatte per le nozze del Cristianissimo Luigi XIII re di Francia* ecc., tradotta da francese in ispagnuolo e da spagnuolo in italiano, Napoli, 1612.

6. *Egloghe amorose e lugubri*, Napoli, presso Gio. Domenico Roncagliolo, 1612 (Chioccarelli, l. c.). Ristampa di Mantova, 1613.

Dedicata a D. Marcello Filomarino.

7. *Venere addolorata*, ivi (D'Afflitto, l. c.: cfr. Croce, *Teatri di Napoli*, p. 116). Ristampa di Mantova, 1613.

8. *Le opere poetiche* di Gio. Battista Basile il Pigro, cioè *Madriali et ode, prima e seconda parte, Venere addolorata, favola tragica, Egloghe amorose e lugubri, Avventurose disavventure, favola marittima, Pianto della Vergine, poema sacro*, in Mantova, per Aurelio e Ludovico Osanni, fratelli stampatori ducali, 1613.

Nella seconda parte dei *Madriali et ode*, si trovano raccolte le piccole poesie, composte fra il 1609 e il 1613. Tra le quali, sono odi per il *Georgio*, tragedia di G. B. della Porta, per il matrimonio di Giorgio de Mendoza con Livia Sanseverino, per il nuovo viceré conte di Lemos; e odi, epigrammi e madrigali per signori napoletani e spagnuoli e per personaggi della corte ducale di Mantova.

9. *Rime* di M. Pietro Bembo degli errori di tutte le altre impressioni purgate, aggiuntevi le osservationi, le varietà dei testi e la tavola di tutte le desinenze delle rime, dal cavalier Gio. Battista Basile, nell'accademia degli Stravaganti di Creta e

degli Otiosi di Napoli il Pigro, in Napoli, per Constantino Vitale, 1616.

La « tavola delle desinenze » ha un frontespizio particolare, con la data del 1617.

10. *Rime* di M. Giovanni della Casa, riscontrate coi migliori originali e ricorrette dal cavalier Gio. Battista Basile, ecc., ivi, 1617.
11. *Rime* di Galeazzo di Tarsia nobile cosentino, raccolte dal cavalier Basile, dell'Accademia degli Otiosi. detto il Pigro, ivi, 1617.

Prima edizione delle rime del Tarsia, condotta con poca critica e assai scorretta. Dedicata, in data di Zuncoli, 1 gennaio 1617, a Cecco di Loffredo.

12. *De' madriali et delle ode*, Parte terza, ivi, 1617.

Dedica in data del 20 febbraio al Di Loffredo. Contiene, tra l'altro, odi pei pittori Stanzioni e Caracciolo, una per la morte del predicatore e letterato fra Tommaso Carafa (1615), e una per l'esilio del Duca di Nocera (cfr. *Arch. stor. ital.*, IX, p. 227).

13. *Osservationi intorno alle rime del Bembo e del Casa con la tavola delle desinenze delle rime e con la varietà dei testi nelle rime del Bembo* di Gio. Battista Basile, cavaliero, conte palatino et gentilhuomo dell'Altezza di Mantova, nell'accademia degli Stravaganti di Creti et degli Otiosi di Napoli il Pigro, ivi, 1618.

Sono dedicate a Marco Scitico Altemps, arcivescovo e principe di Salspurg (Salzburg), al quale l'a. si professa grato « per li favori ch'Ella si è degnata di fare a mia casa, nella persona di mio fratello ».

14. *L'Aretusa*, idillio, s. l. a.

La dedica a Marino Caracciolo è « nella sua città di Avellino, a primo gennaio 1619 ». L'opuscolo è rimasto sconosciuto ai bibliografi.

15. *Il guerriero amante*, s. l. a.

Dedica a Domizio Caracciolo, da Napoli, 1 maggio 1620. — Questi due opuscoli si trovano nella Biblioteca nazionale di Napoli.

16. *L'Eracleide* di Gabriele Zinano, Venezia, per il Deuchino, 1620. Cfr. Imbriani, op. cit., II, pp. 213-4. Gli « argomenti » in ottave sono del B.

17. *Imagini delle più belle dame napolitane ritratte dai lor proprii nomi in tanti anagrammi*, Mantova, 1624.

Dedica a T. F. Spinelli, marchese di Fuscaldo, da Napoli, 1 maggio 1624. In appendice: « Anagrammi fatti a diversi ».

18. *Ode* del cavalier Gio. Battista Basile, conte di Torone e gentiluomo dell'Altezza di Mantova, all'illustriss. ecc. duca d'Alba, ecc., in Napoli, per Gio. Domenico Roncagliolo, 1627.

Contiene, oltre quelle già raccolte, odi pel ritorno del Marino in Napoli, pel cardinal Borghese, per Nicola Barbarigo e Mario Trevisano, per Alvaro de Torres, per Muzio Barone, pel p. Alfonso Daniele, pel duca di Acerenza, e per altri.

19. *Descrittione dell'apparato di S. Giovanni fatto dal pietatissimo popolo napoletano*, Napoli, 1626; altra simile *Descrittione*, del 1628; altra, del 1631.

In queste e altre descrizioni di « apparati » sono composizioni poetiche del B. Per altre bazzecole, si veda Minieri Riccio, op. cit., pp. 12-13. Il Mazzuchelli cita: *Sacri sospiri*, madrigali, Mantova, Osanni, 1630; che l'Imbriani (op. cit., II, p. 215) congettura non esser altri che i *Madrigali spirituali*, che si leggono dopo il *Pianto della Vergine*.

20. *Teatro delle glorie della signora Adriana Basile alla vista di lei dalle cetre degli Anfioni di questo secolo fabricato*, in Venetia et ristampato in Napoli, 1628.

Per questo vol., si vedano Imbriani e Ademollo, opp. citt. Vi sono parecchie composizioni del B.

21. *Monte di Parnaso, mascherata di cavalieri napoletani alla M. serenissima di D. Maria d'Austria, reina d'Ungheria, rappresentata*, in Napoli, 1630.

I versi sono del B. Cfr., oltre gli scrittori citati nel testo, A. Fellecchia, *Viaggio della Maestà della Regina di Bohemia e d'Ungheria* (Napoli, Roncagliolo, 1630), p. 56.

22. *Epitalamio alla M. Serenissima di D. Maria d'Austria*, ivi, 1630.
23. *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*, fatta dal sig. Urbano Giorgi, segretario dell'ecc.mo conte di Conversano, Roma, 1632. A pp. 41-2, due sonetti del B.
24. *Rime d'illustri ingegni napolitani*, raccolte dal d.r Gio. Domenico Agresta, Venezia, per il Ciera, 1633. Da p. 117 a 136, diciannove sonetti del B., compresi i due segnati al n. 23.
25. *Teagene*, poema del cavalier Gio. Battista Basile napoletano conte di Torone, All'eminent.mo et riv.mo sig.re il sig.re card. Antonio Barberino, in Roma, appresso Pietro Antonio Facciotti, l'anno 1637.

La dedica dell'Adriana ha la data di Roma, 10 marzo 1637. Il permesso di stampa, 10 aprile 1635. — Si veda sulle fonti di questo poema l'Imbriani, op. cit., II, pp. 416-23. Si noti, per altro, che il *Teagene e Carielea* del Montalbano, ivi menzionato, non è un dramma italiano, ma è il *Teágenes y Clariquea ó los hijos de la fortuna*, di Juan Pérez de Montalván (1602-1638 : cfr. il *Catálogo* del Barrera y Leirado, p. 267.

26. Di tre commedie, il *Fileno*, l'*Eugenio*, e gl'*Innocenti assoluti*, composte dal B. e non messe in istampa, fa cenno il Chiocca-relli, l. c.
27. Quattro lettere del B. ai Gonzaga di Mantova sono pubblicate nel *Cunto de li cunti*, ed. Croce, I, pp. xxxix-xl, cxcvi-ix.
28. Per le opere dialettali, le notizie bibliografiche sono state date via via nel corso del nostro studio; per alcune poesie in lingua spagnuola, si veda illustrazione seguente.

III

Poesie spagnuole del Basile

Negli *Atti dell'Accademia Pontaniana* di Napoli (vol. XXX, 1900), io detti notizia ed estratti di un canzoniere italo-spagnuolo del Seicento. Questo canzoniere fu scritto, a più riprese, da diversi mani, tra il 1625 e il 1635, parte in Napoli e parte in altri luoghi d'Italia, e principalmente in Roma; ma era costituito originariamente da una raccolta di poesie spagnuole, messe insieme per uso di Antonio Alvarez di Toledo duca d'Alba e viceré di Napoli (1622-1629). Venne dipoi in possesso dell'Adriana Basile, che v'inserì, e fece inserire, altre composizioni, spagnuole e italiane, dirette a lei e alle sue figliuole, ovvero adatte per canto o, anche, di cui, semplicemente, amasse serbare ricordo. Nella prima metà del secolo decimottavo, appartenne al duca di Martina Francesco Caracciolo; e ora è posseduto dal mio amico Vittorio Pirenti, il quale lo ritrovò nella casa della sua famiglia, a Monteforte, in provincia di Avellino.

Ricco, com'è, nella parte spagnuola di 109 componimenti, dei quali non molti (per quanto mi fu dato vedere) i già editi, questo canzoniere prende posto importante accanto agli altri, che esistono in Napoli, dello stesso periodo: accanto a quello di Mathias Duque de Estrada (illustrato dal Teza, dal Morinaro, dal Miola, dal Gentile e dal Mele), al brancacciano (del quale ha dato notizia il Miola) e agli altri minori, che aspettano ancora chi li studi. La parte italiana altresì offre versi inediti o dimenticati di buoni poeti di quel tempo: e io ne trassi cinque poesie del Chiabrera, che pubblicai nel *Giornale storico e letterario della Liguria* (vol. II, n. 1-2, gennaio-febbraio 1901).

Per altro, l'interesse principale di esso sta nel fornire nuovi documenti allo studio delle relazioni tra la poesia italiana e quella spagnuola del Seicento; studio nel quale sono da considerare non solo e non tanto gl'imprestiti di motivi e forme poetiche dall'una all'altra letteratura, quanto anche, e sopratutto, le somiglianze e differenze nella fisionomia generale della produzione lirica dei due popoli.

Alcune delle poesie spagnuole, contenute nella raccolta, si riferiscono alla società napoletana. Un Juan Enriquez (forse, Giovanni Enriquez, marchese di Campi e reggente del Collaterale) canta Chiaia, Mergellina e la collina di Posilipo; descrivendo le gite quotidiane, che faceva colà la società elegante, sia in cocchi sulla spiaggia, sia in gondole pel mare; e celebrando le belle dame napoletane:

En tronos de ruedas ninfas,
En theatros de remos diosas:

che egli chiama *matadoras* (sul quale epiteto, cfr. il *Viaggio a Napoli* di G. V. Imperiale, ed. Barrili, *Atti d. Soc. ligure di storia patria*, XXIX, p. 572 sgg.). Altre poesie sono dirette all'Adriana, che ebbe per elogiatori molti verseggiatori spagnuoli. Del resto, cosí per le poesie spagnuole appartenenti alla raccolta originaria del duca di Alba, come per quelle aggiuntevi posteriormente, e per le poesie italiane, si possono consultare le tavole dei capiversi, che io ho dato nella mia citata memoria.

Tra i poeti spagnuoli, che hanno composizioni nel volume e che dimorarono a Napoli, sono da notare gli Argensolas, il conte di Villamediana e un capitano Alonso de Ortigosa. Ricordo, di passaggio, che un altro militare spagnuolo, preside e capitano di guerra nella provincia di Terra di Bari, don Martín de Saavedra y Guzman, pubblicava, circa quel tempo, un volume di liriche: *Ocios de Aganipe*, a Trani, presso il Valerij, 1633 (cfr. *Napoli nobiliss.*, vol. VI, 1897, pp. 111-12). Libri spagnuoli di quel tempo, relativi a Napoli, sono anche il *Principe avertido y declaracion de las epigramas de Nápoles por la vispera de San Juan* del Martínez de Herrera (Napoles, Scorigio, 1631); *El monte Vesuvio* di Juan de Quiñones (Madrid, 1632), e il *Poema heróico á la passada ocassion de la peste de Nápoles* di Sebastián Luzano de Córdoba (Cosencia, Ruffo, 1657).

Ma del canzoniere del duca d'Alba a noi interessano in particolare le sette poesie spagnuole, che vi si leggono a capo, dovute al nostro Basile: il quale prende posto, per esso, tra i letterati italiani, che scrissero anche in lingua spagnuola. Il Basile fu in relazione (oltre che col Quevedo, come si è congetturato di sopra, pp. 43-4), col Villamediana, che, in un madrigale, loda quale Virgilio e Mecenate insieme (*Madrigali et odi*, parte II, p. 15), e con Bartolomé e Lupercio Leonardo e, col figlio di costui Gabriele, dei quali cucinò i nomi in anagrammi (*Anagrammati*, pp. 25-7)[1]. Le sette poesie spagnuole, riprodotte nella grafia originale, sono queste:

1.

Desdichada Alma mia, dime que [haras?
Una fiera adorar siempre queras?
No mas!
Segheras quien te offende? No mas!
Amaras una ingrata! No mas!
Llamaras quien te mata? No mas!
Ahi, duro engaño,
Huya huya este daño.
Engañada Alma mia, dime, ameré
Una Tigre infiel con tanta fe?
No, a fe!
Consumeras tus dias? No, a fe!
Acabaras la vida? No, a fe!
Por tan fiera omicida? No, a fe!
Ahi, duelo eterno,
Huya huya este infierno.
Afligidos mis ojos, no pudeys vos
Mis desdichas llorar solo entre dos?
Ahi, Dios!
Que no pueden mil fuentes, ahi [Dios!,
Essalar mi tormento, ahi Dios!,
Derramar lo quo siento, ahi Dios!,
Ahi triste suerte,
Cerca cerca es la muerte.

2.

Si mi vida, si, si, si,
Si, que sois de mi querida.
De vos sola bivo amante,
No me agrada otro semblante. No, [no, no.
A tu vista ardiente y pura
No se yguala otra ermosura. No, [no, no.
Vos soys sola mi esperança.
No temeis de mi tambança. No, [no, no.
Mi desseo mudar tan fuerte
No podrá tiempo ni muerte. No, no, no.

---

[1] Agli Argensolas sono dirette due lettere di Giulio Cesare Capaccio (*Epistolae*, Napoli, 1616, p. 28 sgg.).

Señor, quien Alba te llama,
Mengua ya tus resplandores,
Pues en efecto mayores
Son las obras de tu fama.
El Alba cine sus sienes
De flores, pompa del prado;
Tu, de valor coronado,
Embidiosa la tienes.
El Alba a labrar el suelo
Recuerda el hombre adormido:
Tu despiertas el sentido
A levantarse en el cielo.

Sigue el sol a Celia mia,
Y antes que salga el alva sale el dia.
Aunque negra noche escura
Sea de tinieblas cenida,
Viendo el sol vuestra ermosura,
O Celia, dulce mi vida,
Luego aprieta su partida,
Que el Alba os piença su ghia,

Callo en balde mis enojos,
Que se muda es la lengua hablan [los ojos.
En el silencio yo digo
El mal que en el alma siento,
Que del secreto tormento
Son estos ojos testigo;
Soy yo del callar amigo
Quanto puedo mis enojos.

3.

El Alva apenas parece,
Como una flor de mañana;
Mas tu virtud soberana
Nunca en su cumbre oscurece.
Alcofar derrama el Alba,
Tu gracias y mil favores;
Al Alva los ruyssenores,
A ti la gloria haze salva.
Si el Alva y el sol pinta y dora
Quanto hay debaxo del polo,
Ella es aurora d'Apolo,
Y Apolo es de ti el Aurora[1].

4.

Y antes etc.
Viendo el sol que otra aurora
Le precorre su contento,
Sin consuelo perlas llora,
Que es de zelo su contento,
Pues el sol, a vos intento,
No le sigue qual solia,
Y antes etc.

5.

Que se muda etc.
Obedecerte quisiera,
Mi triste murir callando;
Mas estos ojos llorando,
Declaran que por ti muera.
Sabe el mundo, aunque no quiera,
Quien se lleva mis despojos;
Que se muda etc.

---

[1] Per la venuta del duca di Alba come viceré a Napoli Vicente Moravel, capitano di fanteria spagnuola, pubblicò: *Á la venida del Exc.mo Sr. Duque de Alba al gobierno deste Reyno*, en Napoles, 1623 (Gallardo, *Ensayo*, III, p. 885).

6.

No supe ya conocerte,
O fuente de mi alegria,
Si no por desdicha mia
Quando yo vine a perderte.
Ya te conozco, o mi bivo
Fuego, que tiemblo y velo:
Ya te conozco, o mi cielo,
Que en penas de enfierno bivo.
Ya te conozco, o mi fuerte
Sostento, que soy cayda;
Ya te conozco, o mi bida,
En los braços de la muerte.
Tu paz no huviera medida,
Si no tu guerra provara:
Ni tu riqueça estimara,
Si no fuera empobrecida.
Ya conozco el bien passado,
Ya que lloro el mal presente;
Ya desseo tu sol ardiente,
Que es de desden eclisado.
No duren mas tus enojos,
Que si te ofendí, mi bida,
Le pena a mi erra devida,
Ya la pagaron mis ojos.
Ahi, de mi llorado he tanto
La causa de tu disgusto,
Que puede y sera bien justo
Cumplir por mi falta el llanto.
Acaben ya tus desdenes,
Acaben ya tus rigores,
Antes que acabe en dolores
La vida como mis bienes.
Confieso de ti que adoro
D'haver ofendido el pecho;
Pero el fuego del mal echo
De tu piedad prueve el oro.
Buelva, buelva a quien te ruega,
Perdona esta alma doliente:
Que el cielo a quien s'arrepiente
Nunca su gracia le niega.

7.

Acaben ya tus rigores,
No hazeys que muera en dolores;
Mueva mi mal tu bondad,
Cara Filis, piedad, piedad.
Si soys mi bida,
Si soys mi alma,
Dadme, o querida,
D'amor la palma.
Pues, si yo muera,
Que premio espera
Tu crueldad?
Cara Filis, piedad, piedad!
De mis tormentos y daños,
De mis mal logrados años,
Quando cansada estarás?
Cara Filis, no mas, no mas!
Se quexa el rio,
Se duele el viento,
Del dolor mio,
Del mal que siento:
Cruel sirena,
En darme pena, no acabaras?
Cara Filis, no mas, no mas?

Si de servirte deseo,
Si en adorarte m'empleo,
Porque desprecias mi fe?
Cara Filis, porqué porqué?
Que premio esquibo,
Que amargo fructo
De ti recibo,
Congoja y luto;
Pues fiera muerte
De tan quererte yo sufriré:
Cara Filis, porqué porqué?

IV

Poesie sparse di G. C. Cortese

Nella prima edizione, fatta nel 1636, della giornata quinta del *Cunto de li cunti*, si legge, in alcuni esemplari, come si è annunciato (si veda sopra p. 50 *n*), la seguente:

Canzone de lo Segnore Giulio Cesare Cortese.

Conziglio dato da lo Chiaiese ad una persona che l'ad[illegible] quel fosse meglio nzorarese o stare senza mogliere.

Decette a lo Chiaiese,
Che eie ommo saputo e letterato:
« Téccote no tornese,
E dimme: è buono l'essere nzorato? ».
« Bonissimo (diss'isso), a la bon'ora,
Si tu non sí' nzorato e tu te nzora ».
« Aggio na gran paura
(Io le decette) non desse de pietto
A na mala ventura,
Ed áuzate, se puoie, po, da sso nietto:
E dí' ch'è pezza che se po stracciare ».
Ed isso disse: « E tu non te nzorare ».
« Se vao pe sti pentune,
N'auzarraggio (diss'io) na spennazzola,
O farraggio a costiune
E puosto ne sarraggio a na gaiola:
E nce vo bona agresta a scire fora! ».
Ed isso me decette: « E tu te nzora ».
« Vorrà ire sforgiosa
(Diss'io), che nge vorrà tutta la dote:
Sarrà na schefenzosa,
Che scariglia farrà chiú de na vota:
Io me ntorzo e non pozzo comportare.... ».
Responnette isso: « E tu non te nzorare ».

« Starraggio sempre sulo
(Io le decette), e puosto a no pentone,
Iusto comm'a cuculo,
Chiagnenno de menestra no voccone;
Ca na mogliere te n'abbotta ogn'ora ».
Diss'isso: « Frate, adonca, e tu te nzora ».
« Me farrà tanta figlie
(Io disse), che iarranno pe la casa,
Iusto comme a coniglie;
Starraggio sempre maie drinto la vrasa,
Penzanno comme l'aggio da campare ».
Ed isso leprecaie: « No te nzorare ».
« Ma, se cado ammalato,
Chi me fa na panata o no cristiero?
(Diss'io), e abbannonato
So dall'amice comme a no sommiero.
N'è meglio tanno, arrasso sia, ch'io mora? ».
« S'è chesso (me respose), e tu te nzora ».
« N'aggio granne appetito
(Diss'io); ma, s'have male cellevriello,
E me manna a Cornito
Chella che piglio, patre de l'agniello,
E po torno a Forcella ad abetare.... ».
« Scumpe! (diss'isso), e tu no te nzorare ».
« Voglio proprio sapere
(Diss'io), da te c'hai lietto lo Donato,
Dove m'aggio a tenere:
Aggiome da nzorare o star squitato?
Ca, comme me resuorve, a la stess'ora,
Me proveo de mogliere o de segnora ».
Disse Chiaiese tanno:
« O ca piglie l'ammica o ca te nzure,
Sempre haie quarche malanno,
Ed haie cause de chianto e de dolure;
E sto conziglio avere a mente puoie:
Tutte so guaie, e piglia quale vuoie ».

SCOMPETURA.

Ricompare qui un motivo tradizionale, che era stato elaborato, tra gli altri, dal RABELAIS (*Pantagruel*, III, 9) e, presso di noi, da GIORDANO BRUNO (*Il candelaio*, V, 24). Si veda nella recente edizione di quest'ultima opera, data dallo Spampanato (Bari, Laterza, 1909), la nota a p. 212. Ma la sconosciuta canzone del Cortese è tra

le piú vivaci e belle variazioni del tema. Chi fosse il dottor Chiaiese, ho già detto di sopra a p. 38. Aggiungo che nella biblioteca del museo di San Martino ho rinvenuto una rarissima stampa del Seicento, col seguente titolo: *Istorie | Ridicolosissime Napolitana del | Dottor Pugliese | Dove si indendono* (sic) *gli avvertimenti che | dà il detto Dottore ad un giovane, | che desiderava pigliar moglie* | In Napoli | con licenza de' Superiori (s. d.. in dodici pagine, con una rozza vignetta sul frontespizio), la quale contiene una trasfusione e parafrasi in quarantaquattro ottave della canzone del Cortese. Comincia, infatti:

Parlaie no iuorno a lo Dottor Pugliese,
Che utriusque iuris è dottorato;
Per cortea me cercaie no tornese,
Ca canoscette ca stea nnamorato:
Ed io li disse: « Te faccio le spese:
Dimme si è buono ad essere nzorato ».
Me respose, decenno: « A la buon'ora:
Si tu non si' nzorato, e tu te nzora ».

Evidentemente, perdutasi memoria del dottor Chiaiese si trovò opportuno sostituirlo con un nome diverso e di più facile interpetrazione.

Oltre la canzone, si leggono, nella stessa edizione del 1680, due sonetti, proposta al Cortese e risposta di questo:

I.

Tornatenne, Cortese, e scaca priesto
Zo che de le vaiasse avisse scritto:
Ca, se vedisse pe na vota schitto
Ste foretane, no starisse nsiesto.
Ognuna addora cca de sottatiesto
E non s'allorda quanno vace a mitto,
E te dànno no shiauro de zoffritto:
Le tetelleca, e torna pe lo riesto.
Prega no poco chessa Musa toia,
Che te mmezza le crianze pesarise,
Ca sarrai no poeta d'autro gusto:
Autro grano [illegible] a la [illegible]
Autre strammuottole Nparnaso appise,
Ca cca nc'è zuco e non fummo d'arrusto.

II.

Passaie lo tiempo, ch'io scriveva priesto;
Mo, frate, scacarria quant'aggio scritto,
Pe crepantiglia e pe bedere schitto
Ca maie fortuna no me ieze a siesto.
Stongo ielato, che nce vo no tiesto,
Vedenno la vertú ch'è iuta a mitto:
Ca manco na menestra de zoffritto
Truove pe vierze; penza mo lo riesto!
Tu vernoleia e canta a boglia toia,
A ssi principe granne pesarise
Ashe panne a tagliare, e campe ngusto;
Ca io, perché è bacante la tremmoia,
Lo colascione a no sammuco appise,
E me colano st'uocchie comme arrusto.

A me pare che il primo sonetto non possa essere di altri che di Giulio Cesare Capaccio: il quale, dopo disgrazie sofferte in patria, verso il 1616 si era recato presso il duca di Urbino Francesco Maria Feltrio della Rovere, che era altresí signore di Pesaro, e restò colà fino intorno al 1623 (si veda F. A. Soria, *Memorie storico-critiche degli storici napolitani*, Napoli, 1761, vol. I, p. 131). A conferma di ciò, si legge nella difesa della *Vaiasseide*, fatta dallo Zito, che il Capaccio soleva raccontare che, quando egli si trovava ad Urbino, aio del principe ereditario, il duca gustava tanto il poema della *Vaiasseide*, e ne prendeva tanto diletto, che quasi ogni giorno ne voleva sentire cantare qualche ottava, e più volte ne rimase maravigliato e stupito (op. cit., p. 239).

II

DUE ILLUSTRAZIONI

AL

« VIAJE DEL PARNASO » DEL CERVANTES

Dall'*Homenaje á Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Estudios de erudición española (Madrid, V. Suarez, 1899), vol. I, pp. 161-193.

I

Il Caporali, il Cervantes e Giulio Cesare Cortese

L'invenzione dei Viaggi in Parnaso e delle Notizie di Parnaso ebbe, tra il Cinque e Seicento, grande fortuna nella letteratura italiana, la quale, in quel tempo, dava ancora l'intonazione e la moda alle altre europee. Pareva un modo assai arguto di esporre concetti morali, politici e letterarî, elogi e satire di persone e di cose. Chi volesse rintracciare l'origine e seguire gli svolgimenti di quella invenzione, dovrebbe fare capo alla letteratura quattrocentesca, se non anche spingersi alquanto più in su[1]: per ridiscendere poi al Cinquecento, raggiungere sulla fine di questo e i principî del secolo seguente, il gruppo numeroso dei *Viaggi di Parnaso* in poesia[2], e l'altro dei *Rag-*

---

[1] Si vedano, intanto: F. Flamini, *Viaggi fantastici e « trionfi » di poeti* (nel vol. per *Nozze Cian-Sappa Flandinet*, pp. 279-290); F. Foffano, *Ricerche letterarie* (Livorno, 1897, pp. 171-184); G. B. Marchesi (in *Giorn. stor. lett. ital.*, XXVII, pp. 78-93); A. Belloni (vol. XXXI, p. 377).

[2] Il Quadrio menziona (oltre quelli del Caporali e del Cervantes) i *Viaggi di Parnaso* di Antonio Abbondanti di Imola (*Gazzette satrappee di Parnaso*, in terza rima, 1628), dell'Accademico Aldeano, ossia di Niccolò Villani di Pisotia (1634) e di M. A. Virtuoni di Piacenza (ined. nella bibl. Ambrosiana) (*Storia e ragione di ogni poesia*, II, parte I, pp. 561, 629).

guagli o *Avvisi del Parnaso* in prosa (massimo autore del genere il Boccalini [1]), e seguirne le ultime manifestazioni, sul principio del Settecento, nelle opere di Niccola Amenta e di altri ritardatari. Nel qual tempo, fu tolta di seggio da nuove invenzioni, che servivano ai medesimi scopi; come quella delle notizie dall'Asia e dei viaggiatori cinesi e persiani, che ebbe la sua opera rappresentativa nelle *Lettres persanes* del Montesquieu.

Pure, niente di organico e vitale venne fuori dalle tante composizioni, che presero a soggetto il Parnaso. E la cosa è naturale. I mondi immaginarî hanno fecondità estetica, quando vivono nell'animo umano, sia per effetto della religione o di altra tradizione, sia come spontaneo e irresistibile prodotto del nostro bisogno di foggiare e vagheggiare una realtà superiore e diversa da quella che abbiamo innanzi nella vita quotidiana. Altrimente, non che ad ispirazioni serie, non possono dare luogo neppure alla satira e allo spiritoso piacevoleggiare; perché la satira e lo scherzo, per essere efficaci, debbono rispondere a cose cui, non credendo noi, gli altri almeno credano, e le abbiano in qualche riverenza; tanto che interessino anche noi.

Ma quale significato avevano per gli uomini di quel tempo e Apollo e le Muse e il Parnaso e l'Ippocrene e il Cavallo Pegaseo, e tutto il resto? Quelle, che furono già mitologie, erano diventate semplici metafore e forme di linguaggio. Pigliare sul serio le metafore, farne oggetto di commozione lirica o di rappresentazione drammatica, era, proprio, trattare le ombre come cosa salda. Scherzarvi o satireggiarvi intorno, doveva riuscire di necessità una

[1] Lope de Vega scrisse in prosa e in verso contro il Boccalini: ma lo elogiarono altri spagnuoli, il Gracián, il Quevedo, il de Mello: cfr. A. Farinelli, in *Revista crítica de hist. y liter.*, gennaio 1896, p. 43. Su imitazioni spagnuole dei *Ragguagli*, cfr. Antonio, *Bibl. nova*, II, p. 114.

freddura. Verranno ancora momenti storici e condizioni sociali e morali, in cui poeti e scrittori sospireranno commossi agli splendidi Dei dell'Ellade, e Federico Schiller comporrà *Die Götter Griechenlands*, e il recentissimo filosofo-poeta Nietzsche i suoi brani di prosa calda e immaginosa. Ma codesti ritorni sentimentali non erano roba da quei tempi. Tutt'al più, la materia mitologica poteva dare luogo, allora, a un umile prodotto artistico, a una parodia letteraria, diretta appunto contro i pedanti, che si compiacevano in quelle frigide invenzioni per manco di cervello. Motivo tenue, e presto esaurito.

Senonché, pedanterie e freddure sono produzioni inevitabili delle letterature di tutti i tempi, e prevalenti nei periodi di decadenza: come accadde in fatto delle figurazioni del Parnaso, che furono coltivate e ammirate, quando la letteratura italiana scendeva la sua china.

Il Cervantes, il quale non deve, di certo, all'ispirazione classica e italiana il meglio del suo bagaglio letterario, perché sotto di essa scrisse la *Galatea*, il *Persiles y Sigismunda* e il *Viaje del Parnaso*: ha indicato egli medesimo, più volte[1], il modello italiano, che lo aveva spinto a comporre quest'ultimo lavoro. Era, come è noto, il componimento poetico, che s'intitola similmente *Viaggio in Parnaso*, di Cesare Caporali, di Perugia.

Questo componimento è in terzine, diviso in due parti, la prima di vv. 295 e la seconda di vv. 532: e gli fa coda un altro componimento, anche in terzine, di vv. 505, intitolato: *Avvisi di Parnaso*. Fu stampato, ch'io sappia, la prima volta nel 1582, con altre *Rime piacevoli* dello stesso autore[2]. Che il Cervantes potesse avere conosciuto in Italia

---

[1] Nel principio del *Viaje*, e nelle *Novelas ejemplares*, prefaz.

[2] Pel testo, la vita dell'autore e la bibliografia, si veda l'edizione *Rime* di Cesare Caporali perugino, diligentemente corrette sulle es-

il Caporali (1531-1601), è da escludere, già dal modo stesso ch'egli adopera nel parlarne (« *Un quidam Caporal italiano, De patria Perusino á lo que entiendo* », ecc.). È da notare, per altro, che, per curiosa combinazione, entrambi gli scrittori respirarono durante qualche tempo, a cosí dire, la stessa aria; giacché il Cervantes fu cameriere in Roma presso Giulio Acquaviva dei duchi di Atri, creato cardinale nel 1570 e morto a ventotto anni nel 1574 [1]; e il Caporali serví il fratello di Giulio, Ottavio Acquaviva, creato poi, nel 1591, cardinale, e nel 1605 arcivescovo di Napoli; dal quale ottenne due volte il governo di Atri e di Giulianova, feudi della famiglia Acquaviva negli Abruzzi.

Ma, se dal componimento del Caporali il Cervantes tolse l'idea e qualche particolare, nell'insieme egli fece opera assai diversa, cosí per il contenuto come per lo svolgimento. E altresí per l'estensione; giacché il poemetto del Cervantes, diviso in otto capitoli, è per lo meno sei volte piú lungo di quello del suo predecessore italiano.

Disperato della vita delle corti, il Caporali delibera di recarsi in Grecia, per mettersi in qualsiasi piú umile ufficio presso Apollo. Compra, dunque, una mula e si avvia. Dopo un viaggio per mare, giunge in Grecia, a pié della montagna di Parnaso. Vede qui una grande turba di poeti, che si adoperano a scalare il monte, e, non riuscendovi, consegnano le loro carte scritte a un personaggio, ch'è il Dispregio; il quale le adopera a usi, che il tacere è bello. Nelle radici del monte, scorge la buca della civetta, di cui il Firenzuola pianse la morte. Gli appare il Capriccio, che

---

servazioni di Carlo Caporali. In questa nuova edizione si aggiungono molte altre rime inedite dello stesso poeta e la sua vita (in Perugia, 1770, nella Stamperia Augusta di Mario Riginaldi).

[1] Sui rapporti del Cervantes con l'Acquaviva, si veda ora A. Morel-Fatio, *C. et les cardinaux Acquaviva et Colonna* (in *Bulletin hispanique*, t. VIII, n. 3, luglio-settembre 1906, p. 247 sgg.).

gli fa da guida per mostrargli il Cavallo Pegaseo. Esibendo una commendatizia del cardinal Ferdinando dei Medici (e, cioè, di una famiglia, che possedeva a buon diritto terre e feudi in Parnaso), il poeta ha libera l'entrata. Attraversa, in prima, un giardino tutto erbe e piante, che cantano in vario stile e metro: armonia alla quale si unisce anche la sua mula, emettendo suoni al modo stesso del diavolo dantesco di Malebolge. E al poeta, in mezzo a quei suoni, le dita delle mani e dei piedi si trasformano in dattili e spondei, e, facendosi qua più lunghi e là più corti, gli rompono guanti e scarpe. La seconda parte del poemetto s'apre con la descrizione della bellezza di quel giardino, e con l'incontro di un nuovo personaggio allegorico, la Licenza poetica. Il poeta entra in un gran palazzo, di cui racconta l'edificazione e descrive la struttura, materiata di versi, strofe e altri elementi e specie di poesia. Il vecchio rimatore Bonaggiunta da Lucca lo conduce a rifocillarsi nella cucina di Parnaso, dove incontra parecchi poeti antichi e moderni. Aspettando di essere ammesso a contemplare « i gran padri delle Muse tosche », va a passeggiare nell'orto, che offre alla sua osservazione altre cose curiose. Finalmente, lette le commendatizie, gli si concede di potere guardare dal cortile il triumvirato famoso, nel quale il Petrarca tiene il mezzo, Dante la destra e il Boccaccio la sinistra. Intanto, si delibera favorevolmente sulla sua ammissione. Il poeta vede uscire da una consulta il Bembo, il Guidiccioni, il Sadoleto, il Della Casa: riferisce un decreto contro i poeti, che adulano i principi ignoranti: introduce abilmente le lodi di qualche letterato, come del Barga, e quelle dei principi medicei, significati con la lettera *M*: « *Medici delle Muse Mecenati* ». Ma, quando ho per acconciarsi stabilmente in Parnaso, nasce una comica avventura della sua mula col Cavallo Pegaseo: il quale, animato, a un tratto, da quegli stessi ardori, pei quali Mo-

cinante doveva destare le maraviglie e lo scandalo di Sancho (« *jamás tal creí de Rocinante, que le tenia por persona casta y tan pacífico como yo* »). La mula si dà alla fuga; il poeta le corre dietro per fermarla; e, correndo correndo, si trova fuori del Parnaso, dopo avere perduto, nella fuga, le pianelle e gli stivali.

L'altro componimento, *Avvisi di Parnaso*, dà notizia di una guerra indetta da Apollo contro gli ignoranti, dell'elezione di Pietro Bembo a generale del mare, di una baruffa successa tra le Prose e i Versi, e di altri finti avvenimenti, che hanno carattere satirico contro le corti; quale, p. e., un matrimonio, che stava per celebrarsi, tra la Corte e don Vituperio.

Non so che alcuno abbia determinato con esattezza i luoghi del Caporali, che il Cervantes dové tenere presenti nel suo poemetto [1]. A me pare che, appunto dagli *Avvisi di Parnaso* (e non dal *Viaggio*), egli prendesse l'idea della guerra di Apollo contro i cattivi poeti, e degli aiuti che il Dio mandava a raccogliere. Venendo ai particolari, nel principio del poemetto il Cervantes riassume la narrazione del predecessore, e rifà, con maggiore vivezza, il ritratto della mula [2]. La descrizione della galea di Mercurio, tutta

---

[1] Per altre fonti, si veda il FITZMAURICE-KELLY, *The life of Miguel de Cervantes Saavedra* (London, 1892), pp. 249-50: cfr. anche il *Viage de Sannio*, di Juan de la Cueva (1585) (in *Poèmes inédits de J. d. l. C.*, ed. T. A. Wulf, Lund, Gleerup, 1887).

[2] I languidi versi del Caporali sono questi:

Comprai anco una mula, e acciò gl'interni
Pensier comunicar potessi seco,
L'accapai da consigli e da governi;
La qual, per quel ch'ella mi disse meco,
Scese in Italia già con Carlo ottavo,
Con le bagaglie d'un trombetta greco.
Avea una sella e finimento bravo,
Era di coda lunga e vista corta,
Nata di madre sarda e padre schiavo.

costrutta di versi, ebbe il modello nel già ricordato Palazzo di Parnaso, che era fabbricato allo stesso modo:

Non di rustici bugni era costrutta,
Ma ben in vece lor, s'io non vaneggio,
D'amorosi terzin composta tutta.
E quelle due canzoni d'un pareggio:
Perché la vita è breve, e la sorella
Ch'incomincia: *Gentil madonna, io veggio*,
Le servian per colonne; questa e quella
Sostenean l'architrave artifizioso
D'una sestina assai gentile e bella....
Con ordine piú breve e men noioso
Facean poscia i sonetti il piedistallo,
Componimento quadro e grazioso.
In cima poi, con debito intervallo,
Il frontespizio tutto era composto
Di madrigali e canzoncin'a ballo....

Altra somiglianza è nella descrizione del viaggio marittimo. Il Caporali da Primaporta va a Roma, di là a Ostia, e per mare a Napoli:

Gaieta e Baia costeggiando varco,
E di Pozzuol le calde e fetid'acque [1],
Per fin che in grembo alle Sirene sbarco [2];
Dico là dove il furbo viver nacque,
Che con tanta creanza e gentilezza
D'un mio tabarro molto si compiacque [3]:
Gente a rubar fin dalla cuna avvezza,
Ché, mentre sulle forche un se n'appicca,
Un altro ruba al boia una cavezza [4].

Passa, dipoi, innanzi a Stromboli e a Messina e, per Corfú, S. Maura e Zante, giunge al golfo di Corinto. —

---

[1] I celebri bagni di Pozzuoli.

[2] Napoli.

[3] Allude a un furto fattogli in Napoli, che il nipote Carlo racconta per disteso nelle note (ed. cit., p. 339).

[4] Aneddoto popolare.

Il Cervantes, lasciata da parte Genova, e passata dipoi, la costa romana, vede da lungi:

el aire condensado
Del humo que el Estrómbalo vomita,
De azufre y llamas y de orror formado [1].

Indi giunge a Gaeta:

Vimonos en un punto en el paraje,
Do la nutriz de Eneas piadoso
Hizo el forzoso y último pasaje.

E di là a Napoli, che gl'ispira sentimenti ben diversi da quelli del Caporali:

Vimos desde allí á poco el más famoso
Monte que encierra en sí nuestro hemisfero,
Más gallardo á la vista y más hermoso.
Las cenizas de Titiro y Sincero
Están en él, y puede ser por esto
Nombrado entre los montes por primero [2].

---

[1] Questo spostamento di Stromboli, che il poeta vede da lungi, nientemeno, prima di giungere a Gaeta, si deve probabilmente a un'imitazione poco accurata di ciò che dice il Caporali, il quale lo colloca, per altro, nel punto giusto del viaggio (I, vv. 61-9).

[2] Il poeta lo chiama così per le tombe, che sono su quel colle, di Virgilio e del Sannazaro: questo ravvicinamento delle tombe dei due poeti fu tema prediletto dei verseggiatori del Cinque e Seicento. Sulla prima, cfr. E. Cocchia, *La tomba di Virgilio* (in *Arch. stor. nap.*, vol. XIII, 1888): sulla seconda, B. Croce, *La chiesa di S. Maria del Parto e la tomba di Iacobo Sannazaro* (in *Nap. nobiliss.*, I, 1892, f. 5), e C. Mancini (in *Atti d. Accad. Pontan.*, vol. XXIV). Il monte Posilipo dava motivo e titolo a un libro dello spagnuolo Cristóbal Suárez de Figueroa, che per tanti anni visse a Napoli (*Posilipo, Ratos de conversación en los que dura el paseo*, ded. al duca di Alcalá, en Nápoles, por Lazaro Scoriggio, 1629). La migliore descrizione della celebre collina è quella di Fr. Alvino, *La collina di Posilipo* (Napoli, 1845).

Luego se descubrió, donde echó el resto
De su poder naturaleza amiga,
De forma de otros muchos un compuesto.
Vióse la pesadumbre sin fatiga
De la bella Parténope, sentada
Á la orilla del mar, que sus pies liga,
De castillos y torres coronada,
Por fuerte y por hermosa en igual grado,
Tenida, conocida y estimada [1].

Ma nessuna di queste imitazioni, fatte dal Cervantes, si può dire, di certo, imitazione servile.

Il *Viaje del Parnaso* fu pubblicato nel 1614; e nel 1624 ebbe una ristampa a Milano per opera di Giovan Battista Bidelo, che lo dedicava, il primo di febbraio di quell'anno, al signor don Antonio Rodriguez de Fresdilla [2]. In italiano, per allora, non fu tradotto: e, solo nel secolo seguente, Giambattista Conti ne volse alcuni brani in versi sciolti [3].

Sette anni dopo la pubblicazione del Cervantes, nel 1621, Giulio Cesare Cortese, metteva a stampa il suo notevolissimo poema in dialetto napoletano, in sette canti di ottave: *Viaggio di Parnaso* [4].

---

[1] Allude al Castel S. Elmo, che corona Napoli, e a quelli dell'Ovo, Novo e del Carmine, e alle molte torri che cingevano la città dal lato del mare. « *Castelnovo y Capuano, San Telmo que relucía* » sono nominati nel *romance* di re Alfonso d'Aragona [illegible], n. 1227).

[2] « . . . . . *Embio pues á V. M. el Viaje del Parnaso, que hizo el famoso Miguel de Cervantes por sus gracias tan ilustre que no tiene menester que mi pluma le ensalze* ».

[3] Nel vol. VI, rimasto inedito, della sua *Scelta*: cfr. V. Cian, *Italia e Spagna nel secolo XVIII: G. B. Conti*, [illegible] Torino, 1896, pp. [illegible]

[4] *Viaggio di Parnasso* di Giulio Cesare Cortese, dedicato all'Illustriss. Sig. Don Diego de Mendoza, in Venetia, per Nicolò Misserini 1621. La ded., da Napoli, 7 settembre 1621, [illegible]

Il Cortese dedicava la sua opera a un don Diego de Mendoza, ch'era anche poeta. Bisogna escludere che esso s'identifichi con quel capitano Diego de Mendoza de Barros, al quale si trovano attribuiti alcuni componimenti nei *Flores de poetas ilustres* del 1605 [1]. Certamente, il Mendoza, della dedica del Cortese, visse a Napoli, e fu tra i fondatori, nel 1611, dell'Accademia ispano-italiana degli *Oziosi*, sorta sotto gli auspicî del conte di Lemos. Di lui si ha una composizione nel volumetto delle *Esequie della regina Margherita d'Austria* (Napoli, 1611); un sonetto italiano nel *Teatro delle glorie* per Adriana Basile (p. 78); e un altro sonetto in ispagnuolo al Manso si legge in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli [2]. E, giacché il Manso stesso, ha un sonetto rivolto a un « don Diego di Mendozza, figliuolo del Marchese della Valle » [3], è probabile che costui sia proprio il personaggio della dedica cortesiana.

Il Cortese, nella sua faticosa ricerca di fortuna, aveva fatto un viaggio in Ispagna (VII, 36); e a cose spagnuole ha, nel suo poema, parecchie allusioni (la *ciaccona*, le *chitarre alla spagnuola*, ecc.; cfr. II, 19, I, 40). Il bel giardino di Apollo gli fa venire in mente, come termini di paragone, il passeggio del Prado e i giardini di Aranjuez:

« a penna » dell'opera: « Havea pensato fra me stesso questo quinto scherzo della mia Musa Napoletana di lasciarlo ad alcun amico più intrinseco solamente vedere per domestico passatempo... ». Pel Cortese, cfr. di sopra, in questo volume, pp. 28-35.

[1] *Primera parte de las flores de poetas ilustres* por D. Juan Quirós y D. Francisco Rodriguez Marín (Sevilla, 1896), pp. 368, 375.

[2] Ms. segn. XIII. C. 82, ff. 218-9. Comincia:

Tus glorias, Manso, que explicar pretendo,
Con desygual estilo á mi desseo,
Confuso admiro, y claramente veo,
Que vano efecto de imposible emprendo...

[3] *Poesie nomiche* (Venezia, 1635), p. 191.

Era lo Parco no bello giardino:
Che Pardo, che Ranciuose de Castiglia?....

(II, 7).

E si mostra abbastanza bene informato di letteratura spagnuola. Nella prefazione, accenna ai vanti che possono addurre le Muse Spagnuole, « *con l'autoretate de lo conte de Salina* [Villadrando de Sarmiento], *de Lope de Vega, de l'Arziglia* [Ercilla], *de Garzilasso, de Voscano* [Boscan], « *d'autre* ». Anche un'altra volta, nel corso del suo poema (II, 16), nomina il Boscan. E, finalmente, parlando di un convito dato da Apollo con imbandigione tutta di cose poetiche, ha questa ottava, contro la vecchia poesia dei *Cancioneros* e in lode delle opere del petrarcheggiante Auzías March:

Ecco n'oglia potrita a la spagnola,
Fatta de stile antico castegliano,
Che fece a chiú de quatto cannavola [1],
Ma non piacette a chillo mantoano [2];
Ma de rape magnaie na fella sola [3]
De l'uorto d'Usiasmarche [4] catalano,
Lassanno l'elegie, le seghediglie,
Grose, romanze, endecce e retonniglie.

(V, 16).

Il giudizio è quale solevano dare intorno alla vecchia lirica spagnuola i letterati italiani. — Bisogna, finalmente, aggiungere che anche il Cortese si era aggirato, come il Cervantes, con fervore di speranze riuscite vane, intorno al conte di Lemos:

[1] « Che fe' gola a molti ».

[2] L'ambasciatore del duca di Mantova, venuto in Parnaso, e del quale è parola nel poema.

[3] « Mangiò solo una fetta di rape ».

[4] Auzías March.

De Lemos chillo conte, che fa guerra
A la Nmidia e a lo Tiempo, me prommese
De fareme acquistare tanta terra
Che lo potesse fare a sto paiese[1]:
Ecco se parte, e sta speranza sferra.
O Fortuna, contraria ad aute nprese!
Lo frate puro[2] s'è de me scordato,
Che m'avea de speranze nmottonato[3].

Nonostante tutte queste esteriori concordanze, che rendono assai probabile che il Cortese avesse tra mano il *Viaje* del Cervantes[4], egli non fa menzione di questo poemetto nell'opera sua; nella quale non è possibile scoprire, non solo nel disegno e nella struttura generale, che sono diversissimi, ma neppure nei particolari, alcuna imitazione dal poemetto spagnuolo.

Il Cortese riconosce, invece, in certo modo, la sua filiazione dal Caporali, che egli ricorda piú volte, fingendo di averlo incontrato sul Parnaso, e dal quale si fa protestare una calda dichiarazione di amicizia (I, 25, cfr. II, 6), e guidare per la visita alla galleria di Apollo (c. IV). Ma, anche dall'opera del Caporali, la sua è profondamente diversa: appena si potrebbe notare qualche riscontro, forse accidentale, tra le due; e, se mai, piuttosto che le allegoriche terzine del perugino, essa richiama alla memoria, qua e là, certe descrizioni culinarie di Merlin Co-

---

[1] « Che potessi costruirmi il mio palazzo in questo paese »: si veda piú oltre, intorno al palazzo, al quale si allude.

[2] Francesco de Castro, ambasciatore a Roma, che per tre volte resse provvisoriamente il governo di Napoli.

[3] « Che mi aveva riempito di speranze ».

[4] Si ricordi che il Cortese è anche autore, come il Cervantes, di una imitazione di Eliodoro: leggendosi tra le sue opere un romanzetto napoletano, che ha titolo simile a quello dei *Trabajos de Pérsiles y Sigismunda*, e cioè: *Li travagliusi ammore de Ciullo e Perna.*

caio. Richiama vagamente: perché, osservando meglio, anche in questi luoghi, l'ispirazione risulta personale e popolare.

Raffrontando sotto il rispetto artistico i tre componimenti del Caporali, del Cervantes e del Cortese, il più scadente di tutti appare quello del primo. Il pensiero è nullo: si riduce a qualche luogo comune contro le corti o contro i cattivi poeti. Per fare una satira contro le corti e i poeti del tempo, bisognava avere, almeno per qualche istante, animo non da semplice cortigiano, e idee critiche sulla poesia, diverse da quelle correnti. Ma l'animo e il cervello del Caporali erano vuoti: sentiva egli stesso come umile cortigiano ed era mediocre poeta. Onde la sua satira è volgare, le sue frecciate *sine ictu*: e non riesce a destare interesse neppure in qualche singolo punto. La forma, che egli adopera, non ha nulla di individuale, ed è fiacca e scolorita derivazione di quella del Berni. Deve considerarsi triste sintomo di decadenza che simili cicalate e filastrocche, insulse e ineleganti, piacessero e trovassero diffusione, ammirazione e imitazioni.

Se l'invenzione del *Parnaso*, per le ragioni dette a principio, difficilmente si poteva prestare, a quei tempi, a un'opera d'arte seria o satirica, ciò non impediva che il poeta o scrittore, che l'adottava, potesse rifarsi della cattiva adesione alla moda dominante con la bellezza delle digressioni e degli episodi. Non è raro il caso che l'onda poetica esca fuori impetuosa dallo stretto e disadatto canale, in cui si è voluto rinserrarla; e che ciò che si è assunto a tema principale, diventi, sotto la guida della interna musa ispiratrice, una cornice insignificante e trascurabile.

E, se il Cervantes avesse scritto *Ragguagli di Parnaso* in prosa, si può, per così dire, giurare che tal fatto sarebbe immancabilmente accaduto, e la letteratura spagnuola conterebbe altre pagine mirabili, simili a quelle di cui si ha

troppo breve saggio nella *Adjunta al Parnaso*[1]. Ma riesce nel poemetto a rompere le maglie della fredda allegoria e a creare un'opera poetica?

La risposta (nonostante le esaltazioni cervellotiche di qualcuno[2]), è stata già data concordemente dal gusto universale e dalla sana critica. L'azione del poema consiste nella guerra, che Apollo indice contro i cattivi poeti, aiutato dai buoni, che Mercurio, in un suo viaggio, viene chiamando a raccolta. Ma, poiché questi cattivi poeti non sono (tranne che nel caso del sardo Lofrasso e di qualche altro) individualmente nominati, e neanche ben caratterizzati per gruppi o espressi in personaggi tipici, tutta la parte satirica manca di efficacia, perdendosi in generalità. I lunghi cataloghi elogiativi (che sono da paragonare a quei *Trionfi di poeti* e *Lodi di dame*, usualissimi nella letteratura dal trecento in poi, e di cui il Cervantes dette un altro saggio, poco attraente, nel canto di Calliope della *Galatea*), si risolvono in filze di frasi convenzionali, che sembrano nate dal bisogno di contornare in qualche modo i nomi delle persone elogiate.

Per fortuna, accanto all'elemento satirico e a quello elogiativo, ve ne ha un altro, che, se occupa la minor parte nell'opera, occupa la maggiore nel nostro animo: le confessioni autobiografiche dell'autore. E noi scorreremo sempre con mano impaziente le serie di elaborate terzine, contenenti la ingegnosa descrizione della galea di Mercurio, la visione della Vanagloria e quella della Poesia, e la mutazione fatta da Venere dei poeti languidi in zucche, e la

---

[1] « *Cervantes as poet is Samson with his hair cut* ». Con questa bella immagine, conferma un antico giudizio il FITZMAURICE-KELLY, op. cit., p. 254.

[2] P. e., del Bouterweck: cfr. nel FITZMAURICE-KELLY, l. c., l'esame dei giudizî finora dati intorno al *Viaje*.

descrizione della battaglia e delle fuse, per fermarsi con compiacimento sulle terzine, nelle quali il poeta dà un addio, mezzo satirico, a Madrid; e esprime la sua commozione nel rivedere il mare, quel mare che, ricordandogli la sua forte e gloriosa gioventù, gl'ispira versi sublimi; e là dove palpita alla vista di Napoli, isola fatata dei desideri della sua vecchiezza; o dove si apre il suo carattere (p. e.: « *Jamás me contenté ni satisfice De hipócritas melindres: llanamente Quise abalanzos di lo que bien hice* »); e, finalmente, l'umoristica osservazione, in risposta ad Apollo, che, vedendolo restare senza seggio, gli consigliava di sedere sulla cappa. È vero, per altro, che questi stessi motivi erano stati da lui più volte trattati con uno strumento assai più sensibile al suo tocco, con la sua prosa semplice, vigorosa e arguta.

Per mia parte, non dubito di affermare che il poemetto napoletano del Cortese, non solo vince di gran lunga quello del Caporali, ma si lascia indietro di un buon tratto anche l'operetta minore del grandissimo spagnuolo.

Anche il Cortese, a simiglianza dei suoi predecessori, dopo molte delusioni patite, per fuggire le corti, si determina a fare una visita al Parnaso. Vi si reca infatti, è bene accolto da Apollo e da alcuni poeti piacevoli come il Berni e il Caporali, ha occasione d'intrattenersi in vari discorsi e di assistere a varî spettacoli; ma il desiderio della sua città natale lo tira con forza irresistibile, ed egli si accommiata, fornito da Apollo di un utilissimo dono, che per leggerezza perde, commutandolo con un altro più splendido, ma assai meno utile. Il poemetto non presenta stretta connessione tra le singole parti, consta di elementi svariati, e si fraziona in una serie di episodî scherzosi, satirici e lirici, non tutti di egual valore, ma parecchi graziosi, e taluno veramente poetico. È un capriccio, e ha la forma del capriccio. Chi voglia intenderne l'intrigo, deve

pensare (tenendo il debito conto delle differenze) a qualche opera del periodo romantico, come il *Deutschland* dello Heine. E persino l'invenzione del Parnaso diventa, in esso, sopportabile, perché il componimento, per essere dialettale e d'intonazione popolare, mostra piú spiccato quel carattere di parodia letteraria, che si è riconosciuto come il solo motivo allora poeticamente adoperabile di quell'invenzione.

Analizzando sommariamente i varî ingredienti del poemetto, ne noteremo, anzitutto, il concetto critico, ch'è veramente tale, e non già un luogo comune, come nel Caporali. È noto che, in quegli anni, per opera principalmente del Cortese e del suo amico Basile, sorgeva in Napoli una letteratura dialettale, reazione dello spirito locale del vecchio Regno, e dell'antica città greco-bizantina che ne era divenuta capitale, contro la poesia aulica e ufficiale d'Italia, irradiantesi dalla Toscana [1]. Col suo poemetto, il Cortese vuole giustificare e celebrare l'ingresso in Parnaso della poesia napoletana. A questo interesse regionale si aggiunge un altro, piú largo, perché quella giustificazione si risolve, in sostanza, in una vigorosa difesa della libertà e indipendenza dell'arte contro le barriere convenzionali. Rispondono a siffatto concetto critico le liete accoglienze, che il buon dio Apollo fa al Cortese; il contrasto di questo coi poeti toscani, che si maravigliano di vedere in Parnaso « un uomo di Porto » [2]; l'appoggio, che egli trova nel Berni e nel Caporali; il paragone tra la fredda commedia toscaneggiante e le spiritose facezie della recente maschera napoletana del Pulcinella, la prima delle quali provoca la condanna, e le seconde l'alta approvazione di Apollo: « O Pulcinella, che tu sii benedetto!.... ».

[1] Si veda, in questo vol., il saggio I, c. 2.

[2] *Porto,* uno dei quartieri popolari di Napoli.

L'altro ingrediente consiste in una serie di scherzi e di novellette, in parte popolari, in parte di derivazione letteraria. — Qual è il migliore di tutti i vini? Quello che non costa niente. — Quale è la bestia più cruda (crudele)? Quella che non è cotta (c. II). A queste botte e risposte si accompagnano (c. V) le etimologie burlesche, poste in bocca alle nove Muse, dei nomi delle monete: tallaroni, ducati, tornesi, patacche, carlini, doppie, e via dicendo. Un altro motivo popolare, ch'è largamente svolto, è l'esaltazione della ghiottoneria e dei cibi prelibati di Napoli. La descrizione del giardino di Apollo (c. I) e quella del palazzo delle fate (c. VII) offrono qualcosa di simile ai Paesi di Cuccagna. Delle novellette, quella della moglie che tradisce il marito alla presenza e sotto gli occhi di questo, salendo sopra un albero di fico (II, 30-41), è popolare, e fu già narrata dal Boccaccio (VII, 9). L'altra, dello spilorcio che, sul punto di godere una donna da lui corteggiata, si preoccupa del danno che può averne la propria cappa, e perde l'amore della donna, è anche narrata, con altre varianti, da parecchi novellieri. L'elogio delle corna, che riempie tutto il canto quinto, aveva dato luogo a varie composizioni durante il Cinquecento; delle quali ricorderò qui la *Paradoja de los cuernos* di Gutierre de Cetina, editor è qualche anno dall'amico Hazañas de la Rua, e il capitolo *En loor del cuerno* di Diego Hurtado de Mendoza. Di minore interesse sono i simboli scherzosi della galleria, che il poeta descrive nel canto quinto, e il processo di Febo, con le varie decisioni sui varî casi che sono presentati al suo tribunale: temi comuni nella letteratura del tempo, benché qui rinnovati e rinfrescati alquanto.

Ma dal popolo il Cortese non toglieva solamente il linguaggio, le facezie e i tratti di costumi, sì anche i prodotti dell'immaginazione, le fiabe e la popolare mitologia delle fate e degli oggetti fatati. Egli era, come si è detto,

l'amico intimo di quel Basile, che nello stesso tempo narrava pel primo in Europa (prima assai del francese Perrault), con schiettezza di stile, le fiabe popolari.

Di questa predilezione per l'immaginativa popolare e per la mitologia viva, è tutta colorita l'altra parte, che si può discernere nel suo *Viaggio di Parnaso*, e che, come in quello del Cervantes, non è la meno attraente: la parte autobiografica. Anzi, si potrebbe dire che qualcosa di simile presentano i caratteri dei due uomini, quali essi stessi si ritrassero: simile nell'umorismo, nel modo rassegnato e scherzoso onde narrano le contrarietà da essi sofferte, nella consolazione che loro proviene dalla propria bonarietà e mitezza d'animo e dal culto per la poesia. La parte autobiografica dell'opera del Cortese si ha, specialmente, nell'ultimo canto; nel quale egli racconta del dono, che Apollo gli dette nell'accommiatarlo dal Parnaso. Ma Apollo e il Parnaso e l'artifizioso e pedantesco macchinario della mitologia letteraria sono qui, di fatto, aboliti. Ci troviamo nel mondo, ben diverso, della fiaba popolare. Come già, nel primo canto, il Cortese trasporta sul Parnaso l'asino, che per le vie del ventre mette fuori i bei poemi napoletani (I, 27-8), fratello del notissimo asino che, nelle fiabe, evacua fiammanti monete d'oro; cosí immagina, ora, che Apollo gli doni un tovagliuolo incantato, il quale, spiegato che sia, offre subito una mensa riccamente imbandita [1]. Il dono è di quelli che fanno, non già Apollo, ma, per l'appunto, le fate delle fiabe. E il poeta poteva esserne contento, giacché, per esso, aveva bell'e provveduto alle necessità materiali della sua vita. Ma « non si è poeti impunemente »; — sembra che il Cortese voglia dire. E, dopo un po' ch'egli è partito di Parnaso, avendo incontrato un giovane che

[1] Il tovagliuolo e l'asino « *cacaure* » sono anche nel *Cunto de li cunti* (I, 1).

possedeva un altro dono largito dalle fate (per gratitudine dell'impedimento posto all'uccisione di una lucertola, ch'era poi una fata), ossia un coltello che, piantato in terra, faceva sorgere a un tratto un palagio stupendo, se ne innamora, a mo' di bambino, e s'affretta a cambiarlo col suo. Ed eccolo soffrente di nuovo la fame, e fornito di un oggetto prodigioso, che non gli serve a nulla. Gira pel mondo, sperando di ottenere un pezzo di terra, da costruirvi sopra il suo mirabile palagio: ma nessuno gli da ascolto [1]. È stato in Ispagna, è stato a Firenze, ha sperato nel conte di Lemos, nel fratello di lui don Francesco de Castro; sempre invano. Udite com'egli vaneggia:

Potessi almeno prendere a censo — un pezzo di terra verso Capodimonte! — Oh che bel castello vorrei farmi — Nel quale si entrerebbe per un ponte! — Tutto intorno intorno lo circondere: di mura — E mi ci accomoderei dentro, a far vita beata, come un conte. — « Sí, ma che mangi poi? » Lo vendo, e mangio — « Sí, ma in qual palazzo poi abiti? » — Ne faccio un altro!.... Ohimé, son pazzo!

Questo pensiero mi fa stare lontano dalla Musa, — Questo pensiero mi fa uscire di cervello, — E questo pensiero mi fa apparire pazzo — Alla gente che mi vede pensare sempre al mio castello. — Ad ogni bene mi è chiusa la porta: — Maledetto chi mi dette questo coltello! — Cosí accade a chi è sciocco e inesperto — E cerca miglior pane che di grano [2].

---

1 Dovonca vao, tento la sciorte mia
Pe fare a quarche parte sto castiello;
Ma chesta tene ognuno ch'è pazzia,
E dice: « A lo spetale, o poveriello! »

(VII, 36).

2 Macaro me potesse cenzoare
Quarcosa nmiero de Capo de monte!
Oh che bello castiello vorria fare,
A dove se trasesse pe no ponte!

Con questa ben riuscita fusione d'immaginazione popolare e di lirica individuale chiude le sue confessioni e il suo *Viaggio di Parnaso* il secentista napoletano Cortese.

Tutto de ntuorno lo vorria murare,
E po' starence dintro comme a conte.
« Che magne po' »? Lo venno. « E a che palazzo
Po' staie »? Ne faccio n'autro... Ohimé, so pazzo.
Sto penziero m'allarga da la Musa,
Chisto scire me fa de cellevriello,
E chisto pe frenetico m'accusa
A tutte ore pensanno a sto castiello.
Ad ogni bene m'è la porta chiusa;
Mannaggia chi me deze sto cortiello!
Cossí va chi è catarchio ed è pacchiano
E cerca meglio pane che de grano.

(VII, 40-1).

II

Viaggio ideale del Cervantes a Napoli nel 1612

Il Cervantes, quando compose il *Viaje del Parnaso*, aveva gli occhi, il desiderio e le speranze rivolti verso Napoli.

In questa città si era recato, nel giugno 1610, in qualità di viceré don Pedro Fernandez de Castro, conte di Lemos, insieme con gli Argensolas e con un'intera colonia letteraria spagnuola [1]. Qui fu fondata, in quel tempo, dal marchese di Villa, Giambattista Manso, l'accademia degli Oziosi, che riunì i letterati delle due nazioni e promosse gli scambî tra le due letterature [2]: adempiendo un disegno invano tentato sulla fine del secolo precedente, quando

---

[1] Fu illustrata già dal Pellicer, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles* (Madrid, 1778): cfr. Barrera, *Catálogo*, pp. 24, 128, 203 sgg., 479; J. M. Asensio, *El conde di Lemos protector de Cervantes* (Madrid, 1889); E. Cotarelo, *El conde de Villamediana* (Madrid, 1886), c. 3; Croce, *Teatri di Napoli* (Napoli, 1891), pp. 88-98. Anche il Góngora bramava di seguire il Lemos in Napoli: si vedano due suoi sonetti, che cominciano: « *El conde mi señor se va á Nápoles* » in *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, I, pp. 443, 457, cfr. 442.

[2] Si veda il libro del D'Alessandro, *Academiæ ac Ociosorum libri III* (1613); e cfr. Minieri Riccio, *Cenno delle accad.* (in *Arch. stor. per le prov. nap.*, V, pp. 147-158); C. Padiglione, *Le leggi dell'accademia degli Oziosi* (Napoli, Giannini, 1878); e il ms. citato XIII. C. 82. della Bibl. Nazion. di Napoli.

il marchese di San Lucido, Ferrante Carafa, nel 1583, sotto il governo del duca di Ossuna (primo di questo nome, tra i viceré di Napoli) aveva proposto l'istituzione di un'accademia dei « Sereni Ardenti di Cristo e di Maria, dell'Austria e dei Gironi », per « unire (egli diceva) queste due famosissime Esperie, sí conformi in tutte le loro azioni, col mezzo delle lettere come la prima volta si unirono col mezzo delle armi ». Per intendere il curioso titolo dell'accademia, disegnata dal San Lucido, bisogna sapere che i Sereni e gli Ardenti erano state le ultime accademie umanistiche, sciolte dal viceré Pietro di Toledo per sospetto di conciliaboli ereticali e antispagnuoli; cosicché, nel pensare a ripristinare a Napoli quelle società, si vollero correggere cattolicamente e spagnolescamente i vecchi nomi, press'a poco come, circa lo stesso tempo, si elaboravano i *Petrarca spirituali* e i *Boccacci morali*. Del resto, i viceré spagnuoli del Cinquecento erano stati, in genere, molto militari e poco letterati; e lo stesso marchese di San Lucido racconta che, essendosi recato con alcuni gentiluomini da uno dei predecessori (del quale tace il nome) dell'Ossuna, a chiedergli il permesso di fondare un'« accademia », quegli, ascoltata gravemente la richiesta, domandò: « *Bien. ¿ Qué es académia?* »; onde quei bravi letterati restarono di sasso [1]. Ma, in séguito, le cose mutarono. A Napoli vennero anche di frequente letterati spagnuoli: prima del Lemos, nel 1607, c'era Guillen de Castro, che dal conte di Benavente ebbe ufficio di governatore della terra di Scigliano in Calabria [2]; dopo del Lemos, col secondo duca di

---

[1] Doc. in appendice al Guerra, *Giornali*, ed. Montemayor, pp. 183-5.

[2] Doc. nell'Arch. di Stato di Napoli, *Officior. Collaterale*, vol. II. 1606-8, f. 99 b.; cfr. Mérimée, in *Revue hispanique*, I (1894), p. 84.

Ossuna, vi soggiornò a lungo il Quevedo[1]. Al tempo del Lemos, si stamparono anche a Napoli parecchi notevoli libri spagnuoli. Garcia de Barrionuevo pubblicò nel 1616 un *Panegirico* del Lemos, in latino, in un gran volume, che è accompagnato dalle piante e vedute degli edifizi fatti costruire in Napoli da quel viceré; Pedro Ceron, un *Tratado de la musica theorica y practica*, e il frate Damian Alvarez, una traduzione delle *Lagrime di San Pietro* del Tansillo, entrambi nel 1613; e, in quello stesso anno, per l'editore Roncagliolo, il madrileno sergente maggiore Diego Rosell y Fuenllana la *Primera parte de varias aplicaciones y transformaciones, las quales tratian términos cortesanos, práctica militar, y cosas de Estado, en prosa y verso, con nuevos hieroglificos y algunos puntos morales*[2]. Innanzi al volume, si leggeva un sonetto del Cervantes all'autore.

Non sembra, per altro, che, in quell'anno 1612, il Cervantes fosse molto noto in Italia, fuori dei circoli spagnuoli.

---

[1] Alle notizie già conosciute intorno a lui, e raccolte nella monografia del Mérimée, sono da aggiungere quelle che si traggono dallo Zazzera; dove (ottobre 1616) si narra a lungo come il Quevedo, per mezzo di un suo parente che aveva relazione con una cortigiana, giungesse a scoprire le malie e stregonerie, macchinate contro l'Ossuna dalla madre e figliuola Manriquez (Caterina, poi amante di Filippo IV, e nota a Napoli col nome di « Reginella »): nel marzo 1617, il Quevedo doveva portare in Ispagna il « donativo » di un milione e dugentamila ducati, ricevendone lui per tal ufficio ottomila; nell'aprile, si recò a Roma per informare il papa circa l'invio di galeoni che l'Ossuna aveva fatto nel mare dei veneziani (Zazzera, *Giornali*, nell'*Archivio stor. italiano*, s. I, vol. IX, pp. 487-9, 505, 508). Un breve di Urbano VIII a favore del Quevedo fu edito da F. Enssenhardt, *Mitheil. aus der Stadt Bibliothek zu Hamburg* (vol. I, 1884).

[2] Di questo libro fa menzione Lope de Vega nelle novelle: « *Don Diego Rosell y Fuenllana, un caballero que se llamaron alferez de las partes de España, y que imprimió en Napoles un libro de Aplicaciones, que no tiberia estar sin él ningun hipocondriaco* ».

Della traduzione del *Don Quijote*, di Lorenzo Franciosini, la prima parte uscì nel 1622, la seconda nel 1625; quella delle *Novelas*, dovuta a un francese, Guglielmo Alessandro de Novilieri Clavelli, è del 1626, e dello stesso anno la traduzione del *Pérsiles* di Francesco Ellio: seguí, l'anno dopo, un'altra versione delle novelle, di Donato Fontana (Milano, 1627). La prima menzione italiana del *Don Quijote*, a me nota, è quella del Tassoni nella *Secchia rapita* (scritta nel 1615, ma pubblicata nel 1622), dove il burlesco conte di Culagna, noverando i proprî antenati, dice:

> Quel Don Chisotto in armi sí sovrano,
> Principe degli erranti e degli eroi,
> Generò di straniera inclita madre
> Don Flegetonte il bel, che fu mio padre.
>
> (IX, 72).

E, negli apparecchi del duello con Titta, fra coloro che accompagnano il conte di Culagna recandogli i varî pezzi dell'armatura, è anche chi porta

> il brando fino,
> Il brando famosissimo e perfetto
> Di Don Chisotto.....
>
> (XI, 33).

Una menzione esplicita dell'effetto satirico del *Don Quijote* s'incontra poi, a mia notizia, per la prima volta nei dialoghi *Il forastiero* del letterato napoletano Giulio Cesare Capaccio: dove, discorrendosi dell'importanza della storia e dei « signori che se la fan coi libri di cavalleria », si osserva: « È gran mancamento questo che, non solo non leggono l'istoria maestra della vita, ma l'aborriscono. Non so che possa sapere un che non sa le cose universali, occorse nel mondo in tanti eventi che soli ponno istruirci di ciò che desideriamo. Basta che perdano il tempo con le baie del *Cavaliero della Croce*. Sia benedetto D. Chi-

sciotte de la Magna, che si burla così gentilmente di chi fu autore di quelle scritture! » [1].

Tornando al *Viaje del Parnaso*, anche quest'opera è tutta piena e fremente del desiderio, che, come abbiamo detto, riscaldava il Cervantes, di raggiungere Napoli per vivere presso il Lemos. Quando, sul vascello di Mercurio, egli passa dinanzi alla bella Partenope, si è già udito con quali accenti ne parli. Mercurio lo invita allora a scendere a terra per recare un'ambasciata ai fratelli Argensolas; e il poeta prorompe in lamenti contro questi due amici, che lo hanno dimenticato. Nel dare la battaglia, Apollo si vale come arme delle composizioni degli Argensolas. Ottenutasi la vittoria, nella distribuzione dei premi, delle nove corone tre, « *de las más bellas* », sono mandate a Partenope.

Ma quell'aspirazione, che fu l'ultima della sua vita, riceve più vivace espressione sulla fine del poema.

Il poeta immagina di cadere, per opera di Morfeo, in un profondo sonno. Quando si sveglia, e gira lo sguardo intorno, « *pareciôme* », egli dice:

Verme en medio de una ciudad famosa.

---

[1] G. C. Capaccio, *Il forastiero*, dialogi (Napoli, 1634: la dedica è del 1630), p. 279. [Con nuove ricerche, discorre ampiamente delle *Fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento* Eugenio Mele, negli *Studi di filologia moderna* (II, 1909, pp. 229-255), in cui sono raccolti accenni al *Don Quijote* da opere del bolognese Adriano Banchieri (1627), di Carlo Dottori (1652), di Antonio Santacroce (1653), dell'Aprosio (1678), e di altri. Una « breve e pallida imitazione » della novella del « Curioso impertinente » notò nella *Rocella espugnata* (1630), di Francesco Brancaccio, M. Barbi, *Notizia della vita e delle opere di F. B.* (Firenze, Sansoni, 1897, p. 127). Aggiungo altresì che, nel Seicento, si trova già in Italia il verbo « chisciotteggiare »: cfr. Antonio Muscettola, *Epistole familiari* (Napoli, Bulifon, 1678, p. 21: « Pensa, e più volte ripensar ritorno, Quando noi, per pescar Monsurri insano, Chisciotteggiammo a tant'arbusti intorno »].

Vince lo stupore, guarda e riguarda:

> Y díjeme á mi mismo: « No me engaño:
> Esta ciudad es Nápoles la ilustre,
> Que yo pisé sus ruas más de un año ».

Questo effettivo soggiorno ebbe luogo tra il 1572 e il 1575. Si sa che il Cervantes giunse a Napoli il 26 ottobre 1572 [1], e vi era ancora l'anno seguente, e di qui mosse per seguire don Giovanni d'Austria nella spedizione di Tunisi [2]. Da Palermo passò poi in Sardegna con la compagnia di Lope de Figueroa; ma nel febbraio e marzo del 1574 era di nuovo in Napoli [3]. Dopo un'escursione a Genova per pacificare i moti di quella repubblica, tornò a Napoli il 24 agosto, col Figueroa, e ne ripartí per il soccorso della Goletta, ritornando nell'ottobre. Qui (salvo una gita a Palermo nel novembre [4]), rimase ancora fino al 20 settembre 1575, quando, imbarcatosi per la Spagna, cadde, insieme col fratello Rodrigo, in mano dei corsari.

A prestare fede ad alcuni documenti, editi dal Conforti [5], il Cervantes sarebbe stato a Napoli già nel 1571 e avrebbe avuto un piccolo impiego presso il Regio Consiglio Collaterale. Ma, venuto in sospetto intorno a essi ed essendomi recato a verificarne gli originali nell'Archivio di Stato di Napoli, ho trovato che tre di essi riguardano un tal Mi-

---

[1] Navarrete, *Vita de Cervantes* (Madrid, 1819), p. 294.

[2] Si veda l'*Epistola* poetica al Vázquez, segretario di Filippo II (ed. Cotarelo, p. 17).

[3] Navarrete, op. cit., p. 295.

[4] Pérez Pastor, *Docum. cervant.*, nn. II, VII.

[5] Luigi Conforti, *I napoletani a Lepanto*, ricerche storiche (Napoli, 1886), c. 5. La notizia del Conforti si ritrova nel Fitzmaurice-Kelly, *Life of Cervantes*, e nel Jurien de la Gravière, *La guerre de Chipre et la bataille de Lépante* (Parigi, 1888, II, p. 217).

chele Cerdant, ch'era portatore di mazza del Collaterale, con lo stipendio di tre ducati al mese: e il quarto un Rodrigo de Cervantes, che riceveva quattro ducati al mese per ordine dato dal duca d'Alba e che non sembra fosse l'omonimo fratello del poeta [1]. Soggiungo che ho percorso con qualche diligenza i volumi delle *Cedole di tesoreria* dell'Archivio di Napoli dal 1571 al 1575, senza incontrare, nelle lunghe serie di nomi di soldati spagnuoli, quello glorioso, di Michele Cervantes.

Il soggiorno d'Italia aveva lasciato molte tracce nella memoria del Cervantes. Ma, restringendomi a ciò che riguarda Napoli, ricorderò nella *Galatea* (l. II) il nome di « Nisida », nativa di Napoli, ch'è suggerito dalla vaga isoletta presso Posilipo, tanto celebrata e variamente personificata dai poeti napoletani del Quattro e Cinquecento; e nei libri V e VI, quello del vecchio e savio « Telesio », suggerito, per quel che sembra, dalla fama del filosofo cosentino Bernardino Telesio. Nel *Don Quijote*, nel racconto del capraio (I, 51), Napoli è detta « *la más rica y más vi-*

---

[1] « Me allieta il pensiero (scrive il Conforti) che un lieve omaggio ho potuto rendere alla memoria di tanto scrittore, pubblicando documenti che attestano il valore e la nobiltà del suo animo » (!). Il primo doc. è dal Conforti riferito così: « luglio 1572. A M. de Cervantes d. 4 tt. 2 sono com. pag.si per sua prov.ne del mese di settembre 1571 ... ». Esso è tratto dal vol. 367 delle *Cedole di tesoreria*, a. 1572, parte III, f. 569, giugno 1572: e dice invece: « A R.co de Cervantes d. 4 tt. 2 sono comandati pagar per sua provvisione ... ecc. Dal confronto col vol. 376, anno 1574, f. 625 risulta chiaro che si tratta di un « Rodrico o Rodrigo ». Negli altri docc. (che si trovano nel vol. cit., f. 519 b., vol. 365, a. 1572, parte II, ff. 240-1, 294; cfr. vol. 363, a. 1571, f. 241 a.) è scritto con adorabile chiarezza: « Michele Cerdant ». Noto per curiosità che nel vol. 372, a. 1573 (f. 471 B.), e vol. 376, a. 1574 (f. 589), si legge il nome di un « Giulio Cesare de Cervantes », ch'era della compagnia dei cavalleggeri di Cecco Loffredo, marchese di Trevico.

ciosa ciudad que habia en todo el universo mundo »[1]. Ivi anche (II, 17), s'incontra notizia della leggenda del Pesce Niccolò, che il poeta poté trovare nei libri del Mejia, ma che probabilmente sentí raccontare a Messina, donde è originaria, o a Napoli, dove ha un monumento nel cosí detto bassorilievo di Orione[2]. Si rammenterà anche che le quattro damigelle insaponarono la faccia dell'eroe « *con una redonda pella de jabón napolitano* » (II, 32); quel sapone per la barba, ch'è antica industria, ancora oggi fiorente, della città di Napoli[3]. Nel *Persiles y Sigismunda* è, tra gli altri, il personaggio di un Pirro, calabrese, cavaliere d'industria, bravaccio e ruffiano, « *hombre acuchillador, impaciente, facinoroso, cuya hacienda librava en los filos de su espada, en la agilidad de sus manos y en los engaños de Hipólita...* » (IV, 7, 13). Ma i ricordi della vita del poeta, povero soldato in Italia, si trovano specialmente nelle due novelle, *La fuerza de la sangre*, ed *El licenciado Vidriera*. Nella prima, di Rodolfo, che va in Italia, si dice: « *Sonábale bien aquel*: Ecco li buoni polastri, piccioni, presutti et salcicce, *con otros nombres deste jaez, de quien los soldados se acuerdan cuando de aquellas partes vienen á éstas, y pasan por la estrecheza é incomodidades de las ventas y mesones de España* ». Nella seconda, sono altri ricordi

---

[1] « *La Trinidad de Gaeta* » risuona piú volte nelle esclamazioni di Sancho (II, 22, 41).

[2] Sulla leggenda di Niccolò Pesce e un'antica storia popolare spagnuola, si veda un mio scritto nella rivista: *Napoli nobiliss.* (vol. V, 1896, fasc. 5, 6, 9).

[3] Nel *Don Quijote* (II, 60) si parla di « *doña Gujomar de Quiñones, mujer del Regente de la Vicaria de Nápoles* ». Un reggente Quiñones non si trova notato nel libro di N. Toppi, *Catalogus cunctorum regentium et judicum Magnæ Curiæ Vicariæ* (Napoli, 1666); ma, forse, il cognome indicato dal Cervantes era quello della famiglia della moglie.

delle osterie italiane[1], e delle bellezze delle principali città d'Italia. Napoli vi è detta: « *ciudad á su parecer, y ni de todos cuantos la han visto, la mejor de Europa, y aun de todo el mundo* ».

Con questi elogi, concordano le due enfatiche terzine, che seguono, nel *Viaje del Parnaso*, a quella che abbiamo riferita di sopra:

De Italia gloria y aun del mundo lustre,
Pues de cuantas ciudades él encierra,
Ninguna puede haber que así le ilustre;
Apacible en la paz, dura en la guerra,
Madre de la abundancia y la nobleza
De elíseos campos y agradable sierra.

Ma il poeta non riconosce, ora, la Napoli di una volta. Che cosa è, dunque, accaduto?

Si vaguidos no tengo de cabeza,
Paréceme que está mudada en parte
De sitio, aunque en aumento de belleza.
¿Qué teatro es aquel, donde reparte
Con él cuanto contiene de hermosura
La gala, la grandeza, industria y arte?
Sin duda el sueño en mis palpebras dura,
Porque este es edificio imaginado
Que excede á toda humana compostura.

Per fortuna, s'imbatte in un amico, di nome Promontorio, « *mancebo en dias, pero gran soldado* ». Il cognome « Promontorio » esiste nell'Italia meridionale; ma di questo giovane soldato non ho potuto trovare alcun ricordo, benché abbia fatto in proposito parecchie ricerche. Del resto,

[1] Nella trad. ital. sopra citata, p. 105, si può trovare una buona rettificazione delle parole italiane, e dei vini italiani, che il Cervantes mentova. Si veda anche il *Don Quijote*, II, 70, dove si ricorda, tra le altre cose, « *la ternera de Sorrento* ».

le sue relazioni col Cervantes costituiscono un piccolo enimma, come appare da questa terzina:

Llamóme padre, y yo llaméle hijo;
Quedó con esto la verdad en punto,
Que aquí puede llamarse punto fijo[1].

L'amico fa le maraviglie nel ritrovarlo, vecchio, così lontano dal proprio paese:

En mis horas tan frescas y tempranas
Esta tierra habité, hijo (le dije),
Con fuerzas mas briosas y lozanas.
Pero la voluntad que á todos rige,
Digo, el querer del cielo, me ha traido
A parte que me alegra mas que aflige.

Ma i loro discorsi sono interrotti dai suoni delle musiche della festa, e Promontorio spiega di che cosa si tratti. Quella festa è un gran torneo, che si celebra in Napoli per l'annunzio delle alleanze matrimoniali tra le case reali di Spagna e di Francia.

Di questa festa il Cervantes aveva notizia, com'egli stesso dice nei versi seguenti, da una relazione in prosa dovuta a uno spagnuolo, Juan de Oquina; e il Cotarelo, di recente, ne ha dato alcuni cenni, cavati da un manoscritto di un Miguel Diez de Aux[2]. Ma i cronisti e storici

---

[1] Nella forma, si potrebbe trovare qui una reminiscenza dei versi, coi quali si chiude la prima parte del *Viaggio* del Caporali:

Io pur verso la cima me ne giva,
Allor che da una virgola fui giunto,
Che mi giurò persona fuggitiva,
E mi fè ritener da un piccol punto.

[2] Cotarelo, op. cit., pp. 40-1. Il ms. del Diez de Aux è del 1622, ded. al viceré duca d'Alba: cfr. Gallardo, *Ensayo*, II, p. 802.

napoletani del tempo ne sono pieni[1]. E, quantunque a me non sia stato possibile rinvenire lo scritto del De Ognin (che neanche il Galiardo conosce), ho trovato un opuscolo italiano, che ne tiene ampiamente il luogo. L'opuscolo s'intitola: *Descrittione del sontuoso torneo fatto dalla fidelissima città di Napoli l'anno MDCXII, con la relazione di molte altre feste per allegrezza delli regii accasamenti seguiti fra le potentissime corone Spagna e Francia. In questa seconda impressione augumentata di molte cose e corretta di diversi errori*, raccolta dal dottor FRANCESCO VALENTINI ancònitano, accademico Eccentrico, dedicata a donna Caterina de Sandoval contessa di Lemos, viceregina del regno di Napoli[2]: e ci porge il modo di notare due piccoli errori (uno dei quali assai curioso) della descrizione, verseggiata dal Cervantes.

La data di quel torneo fu il 13 maggio 1612. « Fu risoluto che con ogni solennità possibile si dovesse rappresentare una barriera di picca e stocco alla sbarra sopra graciosissima querela, ch'a suo luogo sarà registrata, e li capitoli, della quale volse essere mantenitore il signor D. Gio. de Tassis conte di Villa Mediana, cavaliere spagnuolo il piú generoso che imaginar si possa ». Il conte di Villamediana spese in questa occasione, come mantenitore, oltre ventiduemila ducati: il che è da aggiungere alle altre notizie, che si hanno, della vita di lui galante e fastosa.

Il mio dotto amico Cotarelo, nel suo bel libro sul *Villamediana*, ha discorso degli anni che Giovanni de Tassis passò in Italia e a Napoli, dove appartenne altresì all'accademia degli Oziosi. Tra le carte di questa accademia

---

[1] GUERRA, *Giornali*, pp. 87-8; CAPACCIO, *Forastiero*, p. 331; PARRINO, *Teatro dei viceré* (Napoli, 1875), I, p. 415.

[2] In Napoli, per Gio. Jacono Carlino, 1612, di pp. 48.

si legge un sonetto del Tasis, diretto a Giambattista Manso, col titolo: *Scusa di passione ostinata*, che voglio riferire, perché fu poi stampato con molte varianti:

De enganniosas quimeras alimento
La pretension de un fin de van deseo,
Que me obliga a seguir lo que no creo
Y me haze creer lo que mas siento.
No es capaz mi locura de escarmiento,
Antes en el estado en que me veo
Vencida la raçon del devaneo
Cobra mi desatino nuevo aliento.
Cerrados ya los ojos del discurso,
Incapaz de la luz del desenganno,
Solo la voluntad llevo por guia.
Y la desdicha misma que su curso,
Manso, hizo en la costumbre de este danno
Por honra tiene y a lo que es porfía [1].

Il Villamediana tolse seco quattro compagni, e insieme pubblicarono il loro cartello, in ispagnuolo, in data del 4 marzo, con le condizioni e i premî del torneo, firmandosi: « *Los cavaileros del Palacio encantado de Atlante de Carena* ».

Il 17 aprile, fu posta mano al teatro e alla macchina. Consisteva questa in un « monte altissimo, di palmi sessanta e largo nella pianta palmi cinquanta, orrido e alpestre, nella cui sommità era il sontuoso palazzo d'Atlante incantatore, nell'istessa forma e nell'istessa fattura che l'Ariosto lo descrive nel suo *Furioso*, nel quale si vede-

[1] Ms. cit., f. 48. È il 3.o dei *Sonetos amorosos*, inclusi nelle *Obras* del Villamediana (2.ª impression, Madrid, por Maria de Quiñones, año de MDCXXXV, pp. 105-6). Eccone le principali varianti: v. 2. *La atrevida esperança y el deseo*; v. 6. *Antes de la ilusion con que peleo*: v. 7. *Suspensamente absorto ya no veo*; v. 8. *Sino la ceguedad del vano intento*: v. 9. *Cerrados pues los ojos y el discurso*; v. 11. *En los peligros hallo compañia*: v. 12. *Por costumbre los yerros hacen curso*; v. 13. *Y la constancia inutil en el daño.*

vano selve e caverne d'immensa grandezza ». L'opera era stata commessa dal Villamediana a Giulio Cesare Fontana, figliuolo del celebre Domenico e successore di lui nella carica di architetto regio e ingegnere maggiore del Regno di Napoli, il quale diresse i molti edifici fatti elevare dal Lemos nella città di Napoli. Dieci anni dopo, nel 1622, il Fontana veniva chiamato in Ispagna dallo stesso Villamediana per costruire ad Aranjuez la macchina del teatro, dove fu recitata la *Gloria de Niquea* del gentiluomo poeta, innamorato allora di quella regina Isabella, il cui fidanzamento aveva celebrato col torneo di Napoli [1].

Il Cervantes nomina ed elogia i quattro mantenitori, compagni del Villamediana. Il primo di essi era lo stesso viceré, conte di Lemos. Il secondo, il duca di Nocera:

> El duque de Nocera, luz y guia
> Del arte militar.....

Ho consultato le due prime edizioni del *Viaje*, e in entrambe è stampato proprio così: « *el duque de Nocera* ». Ora, qui si ha un curiosissimo scambio, che non saprei dire se fosse fatto dal Cervantes, o dalla sua fonte, il De Oquina. La relazione italiana del Valentini dice invece, chiaramente, che fu un « duca della Nocera »: « cavaliere di gentilissime maniere, il quale ha con la disposizione di suo corpo anco congiunta la generosità dell'animo e del core, e la forza e la destrezza della mano, talmente che in ogni cavalleresca azione, e particolarmente nel torneare ha merito esquisito ». E, a togliere ogni dubbio, non solamente il nome è ripetuto più volte, ma, nello stesso opuscolo, si nomina, anche più volte, come persona affatto distinta, che prese diversa parte (e non di mantenitore) nel

[1] Sul Fontana in Ispagna, si veda Croce, op. cit., pp. 112 sgg.

torneo, il duca di Nocera. Ora, duca della Nocara (terra in Calabria) era un Donato Antonio di Loffredo [1], un giovinotto allegro, uno *sportman*, che non meritava punto di essere chiamato, nientemeno, « *luz y guia del arte militar* ». Questo elogio poteva, in certo modo, convenire al duca di Nocera, Francesco Carafa, valente soldato; il quale, dopo avere comandato la cavalleria napoletana in Lombardia e nelle Fiandre, ed essere stato capitano generale dell'esercito spagnuolo in Guipuzcoa e in Catalogna e viceré d'Aragona, finí male, accusato e processato pel rovescio di Valls, e gettato in prigione, dove morí nel 1642 [2]. Lo scambio,

[1] GUERRA, *Giornali*, p. 164.

[2] Biografia in FILAMONDO, *Il genio bellicoso della nobiltà napoletana*, I, pp. 256-70. Cfr. anche CAPECELATRO, *Annali*, pp. 77, 153; ZAZZERA, *Giornali*, ed. cit., pp. 484, 519. Al tempo del Lemos, egli fu costretto a fuggire da Napoli per avere contratto matrimonio con la figliuola del duca di Monteleone contro la volontà del padre di lei e la proibizione del viceré; ma fu poi carezzato assai dall'Ossuna (cfr. GUERRA, p. 94, e G. B. BASILE, *Ode*, Napoli, 1627, pp. 118-121). Il duca di Nocera fu anche degli Oziosi e scriveva versi spagnuoli. Nel mio opuscolo: *La lingua spagnuola in Italia* (Roma, Loescher, 1895, p. 38), ho pubblicato un suo sonetto spagnuolo. Un altro, anche diretto al Manso (ms. cit., f. 51), è questo:

Temo, MANSO, en mirar mi atrevimiento,
Teme la osada hazaña la caida;
Pierde mi flaca pluma en la suvida
Del sacro monte el animo, el aliento.
Ansi á sus faldas ya quedar la siento;
Y si en tus grandes alas escondida
Amparada no buela y defendida,
Tendrá de Ycaro el fin mi pensamiento.
Dale brios que se ensalze en Elicona,
Y que escriba el valor tan soberano
De aquella que idolatra el alma mia;
Que trocaré el temor en osadia,
Será el alto camino dulze y llano,
Y quizá me ornará verde corona.

commesso dal Cervantes, o dal De Oquina, si spiega. Chi conosceva in Spagna il duca della Nocara? Ma era ben conosciuto il generale duca di Nocera.

Il terzo compagno del Villamediana fu « *de Santelmo el fuerte castellano* ». Era costui lo spagnuolo Antonio de Mendoza, del Consiglio di stato di S. M. e castellano della fortezza di S. Elmo [1].

L'ultimo giostratore è menzionato così:

Es otro Enea, el Troyano
(Arrociolo que gana en ser valiente
Al que fue verdadero) por la mano.

Ma « Arrociolo » è patente sbaglio di trascrizione, o che è più probabile di stampa, per « Caracciolo », nome di antica e illustre famiglia patrizia napoletana. Il Valentini fa sapere, infatti, che si tratta di « don Troiano Caracciolo, cavaliere di agilissima vita, di meriti singulari e di molta stima, sí per la nobiltà della sua famiglia, come per il valore della sua persona e per le regie maniere che regnano in lui ». Onde la lezione della terzina, togliendo la parentesi nata dallo scambio col *C* del manoscritto, è da rettificare a questo modo:

Es otro Enea, el Troyano
Caracciolo, que gana en ser valiente
Al que fue verdadero, por la mano.

Queste osservazioni non saranno forse inutili a chi vorrà curare un'edizione annotata del *Viaje del Parnaso* [2].

---

[1] LORENZO SALAZAR, *Castellani di S. Elmo*, [illegible] (Napoli, 1895), pp. 13-14.

[2] Per le edizz. e traduzz. (francese, inglese e olandese) del *Viaje*, cfr. la *Bibliografia* che accompagna l'op. cit. del FITZMAURICE-KELLY, nella quale anche è notato un articolo sul *Viaje del Parnaso*, nel *Gentlemans Magazine* del 1880, che non ho potuto consultare.

III

I PREDICATORI ITALIANI DEL SEICENTO

E IL GUSTO SPAGNUOLO

Dalla rivista *Flegrea* di Napoli, a. I, 1899, vol. I, fasc. 2.

I

Il Seicento offre, in gran numero, trattati, prontuarî, selve di concetti predicabili, cioè di quei concetti che i sacri oratori di quel tempo mettevano in opera. Ignoro se il termine « concetto predicabile » viva ancora nel gergo dei predicatori, e quale ne sia il significato odierno. Ma qui importa soltanto quello che esso aveva allora, e che potrà essere prontamente chiarito col ricorrere ad alcuni esempî.

Supponiamo che un predicatore avesse dovuto svolgere una delle seguenti quattro proposizioni, o temi di predica: 1. « Iddio fece nascere il Salvatore, quando l'umana malizia era pervenuta all'estremo »; 2. « Nessuna offesa è piú grave della parola contumeliosa »; 3. « I piaceri del mondo sono afflizioni »; 4. « Il pensiero della morte è motivo efficacissimo per indurre a penitenza ». — Egli avrebbe potuto dimostrare la prima proposizione per via speculativa, deducendo (parliamo sempre a mo' d'esempio) dal fatto della caduta la necessità della coincidenza tra il punto massimo della corruttela del genere umano e la venuta di Cristo redentore; ovvero giovarsi di prove storiche, descrivendo le tristi condizioni del mondo antico alla vigilia della nascita di Gesú. Avrebbe potuto dimostrare la seconda con ottimi argomenti di filosofia morale: giacché il bene maggiore dell'uomo è l'onore, e le parole che offendono l'onore fanno piú danno che non le offese nel

corpo o nei beni. La mobilità delle passioni, il facile trapasso dalla voluttà alla noia e al dolore, gli avrebbero fornito osservazioni psicologiche per fondare la terza tesi. E il modo onde le nostre azioni si colorano, o scolorano all'evocata immagine della morte, sarebbe stato il punto da approfondire per mostrare la verità della quarta.

Ma, se avesse adoperato questi o simili procedimenti, quel predicatore non avrebbe fatto, secondo le idee del tempo, concetti predicabili. A formare i quali non occorrevano ragioni sode (o che sembrassero tali), del genere delle precedenti. Uno fra i principali trattatisti sincroni dell'argomento è, su questo punto, esplicito: « Egli è chiaro (scrive) che né un testo letterale dell'Evangelo, né una nuda istoria del Vecchio Testamento, né la semplice autorità di un sacro scrittore, né una soda e dottrinale ragion teologica, né un articolo di San Tomaso, sogliono comunemente passar sotto il nome di tai concetti, favoriti dal popolo. Molto meno una filosofica sottilità, né una piana ed evidente ragion morale, né un esempio quantunque meraviglioso, né una profana erudizione quantunque curiosissima, si chiamerà concetto predicabile appresso il popolo ».

Per ottenere il concetto predicabile, si doveva, dunque, lasciare da parte la speculazione teologica e metafisica, la dialettica, la scolastica, l'esame della storia, l'esperienza e osservazione delle cose umane; e, per dirla in breve, in cambio di tutto ciò, escogitare semplicemente un paragone. Ripigliando, dunque, il primo tema da noi enunciato, il predicatore si metteva a riflettere sulle « circostanze » di esso; e notava, per esempio, che Gesú nacque « nel punto di mezzanotte del solstizio invernale, quando, l'ombra notturna essendo giunta all'ultima lunghezza, il Sole dal tropico piú remoto comincia a rivolgersi a noi ed, allungando il giorno, raccorcia la notte ». Ora, l'Ombra

notturna è il Peccato, il Sole è il Messia, la Luce è la Grazia. Ed ecco impiantato un concetto predicabile, che dava luogo alla seguente domanda: « Perché Dio fece nascere il suo caro Unigenito nel più crudo inverno? ». Lo svolgimento consisteva nel chiarire la « difficoltà », che l'oratore cominciava con l'amplificare. Fingeva, perciò, un discorsetto delle altre tre Stagioni, che si lamentavano col Signore per la preferenza data all'Inverno. « A me (diceva la Primavera) si dee tale gloria, acciocché il profetato fiore di Jesse germogli quando, da zefiri soavi fugato il gelo e le nevi, spunta ogni fiore, per poter dire con verità: *Jam hiems transiit, flores apparuerunt in terra nostra* ». « Anzi a me tocca (diceva l'Estate), acciocché il donator di tutti i beni compaia quando non più fiori od erbe, ma ricchi tesori di aurate messi sparge la terra, per potersi avverare: *Adhuc modicum, et veniet tempus messionis* ». « Anzi a me (soggiungeva, infine, l'Autunno ; acciocché, se nasce il Messia per fare un mondo nuovo e nuove creature, nasca nella fruttifera stagione istessa in cui l'uomo primo e il mondo fu creato, perché possa dir con ragione: *Ecce, ego creo cœlos novos et terram novam* ». Una digressione astronomica acuiva ancora la « difficoltà » mostrando come Dio, che poteva rendere eguali i giorni e le notti, pure li volle fare disuguali secondo le stagioni: profondo mistero. La soluzione della difficoltà era, cioè Dio, nell'opera della creazione, tenne sempre d'occhio la futura redenzione; onde stabilì la disuguaglianza dei giorni e delle notti per fare poi nascere il Salvatore in quel punto della notte invernale, che fosse in simbolico accordo con la condizione morale del mondo. L'autorità di San Gregorio Nisseno veniva chiamata a confermare l'interpetrazione.

Con lo stesso procedimento si formava il concetto predicabile del secondo tema: « Nessuna offesa è più grave

delle parole contumeliose ». Il termine di comparazione era, p. e., il miracolo di Gesú, che rese la favella al mutolo. Difficoltà: — Perché mai il Signore, cui costava cosí poco fare le grazie, nello snodare la lingua al mutolo adoperò sforzi sopra l'ordinario, applicando non solo le proprie mani, ma ungendo quell'organo con la propria saliva? — Soluzione: — Perché Gesú pensava, in quel punto, a ciò che avrebbe egli medesimo sofferto per le contumelie che gli sarebbero state lanciate dalle lingue dei suoi tormentatori; e volle cosí mostrare quanto reputasse grave l'offesa della contumelia. Interveniva, in ultimo, l'autorità di San Cipriano a « ferrare e suggellare il concetto, rendendolo venerabile ».

Al terzo tema: « i piaceri del mondo sono afflizioni » serviva da concetto predicabile la parola « *tannim* », che in ebraico significa egualmente « voluttà » e « dolore ». Pel quarto, intorno alla meditazione della morte, il concetto predicabile era costituito dal miracolo di Gesú, che, volendo illuminare un cieco, gli mise il fango sugli occhi. Perché mai (si domandava il nostro predicatore secentista) Gesú, per guarire l'occhio del cieco, lo coprí di una poltiglia, « che avrebbe accecato un occhio piú sano di quello dell'aquila? ». E non bastava forse la sola saliva, « che in Cristo non era escrementiva superfluità, ma balsamo salutifero? ». La difficoltà si scioglieva col considerare che il cieco era figura del peccatore ostinato; a ridurre il quale non c'è altro rimedio se non la polvere e il fango (*Pulvis es et in pulverem reverteris*), immagine della Morte.

Da ciò si vede che il concetto predicabile consisteva nell'inculcare una verità, mostrando come essa fosse simbolicamente contenuta in un fatto o in una parola della Sacra Scrittura, in un avvenimento della storia, in un fenomeno della natura. Perciò, il trattatista da noi citato, ch'è il conte Emanuele Tesauro, autore del libro, a quei

tempi celebre, *Il cannocchiale aristotelico*[1], lo definiva enfaticamente: « un'arguzia leggiermente accennata dall'ingegno divino, leggiadramente svelata dal l'ingegno humano, e rifermata con l'autorità di alcun sacro scrittore ». Perché, Dio (se si vuole dare ascolto al Tesauro) era il primo e maggiore dei concettisti. « Ancora il grande Iddio godè talora di fare il poeta e l'arguto favellatore, motteggiando agli uomini e agli angeli con varî motti e simboli figurati gli altissimi suoi concetti ». E, quando l'ingegno umano di un abile predicatore svela l'arguzia, « l'applauso si divide (dice sempre il Tesauro) a Iddio dell'averla trovata e al predicatore del l'averla come pellegrina merce mostrata al mondo e tempestivamente appropriata al suo proposito ».

Ma, in questo punto, anche a noi si para una « difficultà ». Dalla definizione citata si dovrebbe concludere che quella « arguzia divina » fosse considerata come qualcosa di realmente divino; e che quei predicatori e il loro pubblico fossero gente che in ogni parte dell'universo udiva la viva parola, vedeva il gesto divino. Perpetuo incubo di visione o d'illusione, che sarebbe stato altamente poetico.

Dal supporre simili condizioni di spirito, proprie dei tempi primitivi e ingenui, nel raffinato Seicento, ci distoglie non solo tutto ciò che sappiamo di quel secolo, ma lo stesso autore, da noi citato, il quale distingue a più riprese i concetti predicabili dalle sode ragioni, la persuasione rettorica dalla scolastica, e vuole che di concetti predicabili

---

[1] *Il Cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica, esaltata ai principi, del divino Aristotele* del Conte et Cavaliere Gran Croce D. Emanuele Tesauro patritio torinese (quinta impressione). In Torino, MDCLXX, Per Bartolomeo Zanatto. Si veda il n. 2 e il *Trattato de' concetti predicabili*, che è inserito tra i cc. 9 e 10.

si debbano soltanto « confettare » le prediche. Ché, se i predicatori e il loro pubblico avessero preso sul serio quei ravvicinamenti, quali ragioni sarebbero state piú « sode » di essi? *Ipse dixit*: ma l'*ipse*, in quel caso, sarebbe stato Dio. Onde dobbiamo concludere che il Tesauro, nel chiamarli nella prima parte della sua definizione: « arguzia leggermente accennata dell'ingegno divino », faceva, egli stesso, un'arguzia. Nei concetti predicabili il tema era « confettato »: ossia voltato e rivoltato con paragoni e arzigogoli, senza che si facesse un passo sulla primitiva enunciazione, senza che l'oratore percorresse un qualsiasi svolgimento dimostrativo, senza che si richiamasse neanche all'*Ipse dixit* divino.

Come questo modo di predicazione poteva contentare gl'intelletti e gli animi e rapirli nell'entusiasmo? Come poteva muovere gli animi a sentimenti e propositi religiosi? Alla prima domanda si risponde col rimandare alle notizie, che si hanno del traviamento intellettuale del Seicento, per cui l'ingegnoso e il maraviglioso (o l'arguto, secondo la parola del tempo) venivano considerati, non piú come elementi d'arte, ma come fini a sé stessi. « Divina parto dall'ingegno, l'Argutezza, gran madre d'ogni ingegnoso concetto, chiarissimo lume dell'oratoria e poetica elocuzione, spirito vitale delle morte pagine, piacevolissimo condimento della civil conversazione, ultimo sforzo dell'intelletto, vestigio della Divinità nell'animo umano. Non è fiume sí dolce di facondia che senza questa dolcezza insulso e dispiacevole non ci rassembri; non sí vago fior di Parnaso che dagli orti di lei non si trapianti, ecc. ecc. ». Sono enfatiche parole dello stesso Tesauro, all'inizio del suo trattato. In quanto alla seconda domanda, sarebbe, di certo, precipitoso arguire dall'insipidezza di quelle prediche la tepidezza della fede negli oratori e negli astanti. La storia smentirebbe tale supposizione con gli esempî dell'ar-

dore apostolico di molti tra i primi, e delle frequentissime conversioni operate tra i secondi. La psicologia ammonisce che non bisogna misurare l'effetto di quelle prediche dall'effetto che fanno ora su noi, che le leggiamo senz'avere le abitudini mentali ed estetiche, le preoccupazioni e le preparazioni degli uomini di allora. Per gli animi nostri ci vogliono altre specie di sollecitazioni, o di solletichi: per quelli del Seicento bastavano, forse, le arguzie, dalla foggia che abbiamo esposto. E quelle arguzie facevano, spesso, sgorgare torrenti di lagrime.

Alla moda non si sottrae la parola di Dio. Ai tempi nostri, ascoltiamo talora dal pulpito le dissertazioni sulla questione sociale, o sui mali del liberalismo: qualche anno fa, a Napoli, si udí perfino un predicatore polemizzare contro quella seminvenzione di alcuni etnologi, che era il così detto « matriarcato ». Nel Settecento, si agitavano dal pulpito problemi di economia, di finanza, di amministrazione, di popolazione: è noto il motto di Luigi XVI, per il quaresimale innanzi a lui predicato, nel 1781, dal poi famoso abbate e cardinale Maury: « Se l'abbate Maury ci avesse parlato un po' anche di religione, ci avrebbe parlato di tutto! »[1]. Di simili prediche si facevano, allora, anche in Italia, come ricorda il Bettinelli, il quale allude a un padre Lucchesi, che in Venezia filosofava « in un de' primi pergami coi Montesquieu, i Puffendorff, i Barbeirac alla mano, con un furor di concorso che non si può credere da chi non vide »[2]. Tanto piú l'efficacia della moda si faceva sentire nel Seicento, nel quale, per effetto della devozione largamente diffusa, le prediche costituivano uno spettacolo, cui tutti s'interessavano. Le accademie lodavano il predicatore

---

[1] Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, IV, p. 268.

[2] *Saggio sull'eloquenza* (in *Opere edite ed inedite*, 2.ª ediz., Venezia 1801), vol. XXIII, pp. 296-7.

tore, pubblicando raccolte di versi e prose; la società elegante cercava nella quaresima un sostituto ai divertimenti del carnevale; le rivalità tra gli ordini religiosi suscitavano, nel pubblico, partiti entusiastici. Di questi fatti sono piene le cronache di quei tempi; e, del resto, chi può ripensare al Seicento senza rivedere in fantasia la figura del Predicatore, nerovestito come gesuita, o biancovestito come domenicano o col rozzo saio cappuccino, gesticolante in una chiesa barocca, innanzi a un uditorio dai fastosi abbigliamenti? Appartiene a quel piccolo numero d'immagini dominanti e caratteristiche, in cui si riassume e concentra per la nostra fantasia un'intera epoca storica [1]. Era impossibile che una predicazione così mondana non fosse sensibilissima alla moda intellettuale ed estetica.

I trattatisti classificavano sottilmente le varie forme di concetti predicabili. Il Tesauro ne distingueva sette, secondo le specie di metafore sulle quali si fondavano. Ve n'erano perciò di proporzione, di attribuzione, di equivoco, di ipotiposi, d'iperbole, di laconismo e di opposizione. P. e.: il concetto predicabile, di cui si è parlato di sopra, sulle gioie terrene e il dolore, formato per mezzo della parola ebraica « *tannim* », era di equivoco; quello sul cieco

---

[1] Molte notizie intorno ai predicatori di Napoli del ventennio 1660-1680 nei *Giornali* del Fuidoro (ms. nella Bibl. Naz., segn. X. B. 13-19); cfr. I, ff. 57-8, 280; II, f. 9; III, f. 126; VII, ff. 107, 115, 127. In quest'ultimo luogo, sotto la data dell'aprile 1680, si racconta di un padre Giuseppe, domenicano, di Venezia, il quale aveva predicato la quaresima a Napoli, e, nel partirsene per mare, giunto al capo di Posilipo, la barca non volle procedere oltre, ed essendosi egli e i marinai affidati alla volontà del Signore, si vide la barca « soavemente sfuggire innanzi e sfilare finalmente indietro », riportando a Napoli il padre, che se ne tornò al convento di S. Caterina a Formello, dove fu visitato a gara da devoti, ai quali distribuiva balsami e unguenti di mirabile efficacia.

nato, d'ipotiposi: quello sulle offese della lingua, di attribuzione. Una delle forme più gradite era l'opposizione o antitesi.

I predicatori poco inventivi trovavano concetti in abbondanza, ricorrendo ai numerosi repertori, che di continuo si stampavano e ristampavano. I predicatori meglio dotati si facevano un pregio d'inventarne sempre di nuovi, arzigogolando sulla Scrittura e i Santi Padri e frugando nella *Catena aurea* e nella *Selva delle allegorie*. E sovente le prediche non si limitavano all'esposizione di un concetto solo, ma ne offrivano, intorno allo stesso tema, una serie, una corona, un fuoco di artifizio. Fortuna poi, quando la natura o gli avvenimenti porgevano, essi stessi, l'occasione del paragone; come accadde a Napoli, in una delle frequenti minacce del Vesuvio, nella quaresima del 1680, in cui (scrive un cronista) « i predicatori hanno avuto motivo salutifero per le anime, con ricordare che il Vesuvio predica con suoi muggiti per tenerci svegliati ad operar bene »[1].

II

Una buona storia dell'oratoria sacra in Italia fa ancora difetto, e mancano perfino monografie su singoli periodi. Per il Quattrocento, si è scritto sparsamente su Bernardino da Siena, Roberto da Lecce, il Savonarola[2]; per il Cinquecento, il meglio ch'io conosca è un capitolo del Dejob,

---

[1] Fuidoro, *Giornali*, ms. cit., VII, f. 115.

[2] Per i due primi si vedano O. Bacci, *Le prediche volgari di S. Bernardino in Siena nel 1427* (in *Confer. della Commiss. [illegible]*, vol. I, Siena, 1895, pp. 77-139); F. Torraca, *Fra Roberto da Lecce* (in *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1884, pp. [illegible]). [Si veda ora anche Luigi Marenco, *L'oratoria sacra italiana nel Medioevo*, Savona, tip. Ricci, 1900].

nel saggio sull'*Influsso del Concilio di Trento sulle lettere e sulle arti*[1]. L'indirizzo alla predicazione, in quel secolo, fu dato, specialmente, dal piacentino Cornelio Musso (1511-1574), detto « il Bitonto » per essere stato per un trentennio vescovo di questa città, e dallo scolaro di lui e perfezionatore del suo stile, il milanese Francesco Panigarola (1548-1594), il « divino » Panigarola, che predicò in Italia e fuori e lasciò anche trattati dottrinali sulla sacra eloquenza. Bisogna menzionare, accanto a questi due, il Seripando e il Fiamma[2]. L'eloquenza del Musso era grave, nutrita di cose, contesta di testi scritturali interpetrati pianamente, e di argomentazioni filosofiche. « Il Panigarola (dice il Tesauro) vi aggiunse la perizia nelle rettoriche, la grazia e la leggiadria da cavaliere (— aveva avuto, da giovane, i bollenti spiriti di padre Cristoforo —), l'avvenenza, la facilità, la natural facondia, e la dolcezza della lingua, formando le sue prediche non men faticose, ma piú culte, piú ordinate e soavi ». Ancora ai principî del Seicento, questa maniera di predicare aveva rappresentanti nel Castelficardo e nel Montolmo.

In questa predicazione, in complesso severa e scevra di giuochi rettorici[3], sopravvennero (elemento rivoluzionario) i concetti predicabili. E sbarcarono in Italia dalla Spagna.

Il fatto ci è attestato dallo stesso Tesauro, che abbiamo scelto a guida in questa poco nota regione della nostra

---

[1] Ch. Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques* (Paris, E. Thorin, 1884), c. 2, pp. 109-144.

[2] Tiraboschi, *Storia della lett. ital.*, VII, l. III, c. 6, §§ 7-14. Del Musso si ha un *Discorso intorno all'artificio delle prediche* (innanzi alle sue *Prediche*, Venezia, 1557).

[3] Il Dejob mette, per altro, in rilievo qualche tendenza alle fioriture nel Panigarola (op. cit., pp. 129-131).

letteratura. « Alcuni ingegni spagnuoli (egli scrive), naturalmente arguti e nelle scolastiche dottrine perspicacissimi, trovarono, non è gran tempo, questa novella maniera d'insegnar dilettando e dilettare insegnando, per mezzo di questi argomenti ingeniosi, detti vulgarmente concetti predicabili, che con mirabili e nuove e metaforiche riflessioni sopra la Scrittura Sacra e i Santi Padri, abbassando le dottrine difficili alla capacità degl'idioti, ed innalzando le basse e piane alla sfera dei dotti, a guisa della manna e piacciono e pascono ugualmente i piccoli e i grandi, i nobili e i plebei ».

Si potrebbe domandare come mai questi giochetti intellettuali si formassero in Ispagna, che pure aveva avuto, nella seconda metà del Cinquecento, la calda e vigorosa predicazione di Luis de León e di Luis de Granada. Ma per la Spagna altresí manca una buona storia della sacra eloquenza. Non è improbabile che questo modo fiorito di argomentare nelle prediche fosse stato preparato e suscitato in Ispagna dalla letteratura poetica d'imitazione italiana; e, in tal caso, la pianta, che fu trasportata poi in Italia, sarebbe da considerare come un innesto italiano sul tronco spagnuolo, e tornante, in certo modo, al suo paese di origine. L'influsso della poesia cortigiana è stato asserito, per quel che riguarda il piú famoso oratore sacro spagnuolo della nuova scuola, il padre Hortensio Paravicino (1580-1633); il quale, per circa un ventennio, fu predicatore di corte dei re Filippo III e Filippo IV. Ma basti qui colpire al passaggio dalla Spagna in Italia, ai principi del Seicento, la nuova forma di predicazione, senza risalire, per ora, alla preistoria di essa.

Anche in questo fatto, come in generale in tutti gli altri che riguardano lo spagnolismo e il secentismo italiano, Napoli ebbe parte importante, anzi dominante. « Le novelle merci (scrive il Tesauro), per cagion dell'ispano com-

mercio per terra e mare, di colà primieramente sbarcarono a Napoli; onde in Italia, che non ancor le conoscea, fur chiamate concetti napoletani; e tosto trovaron spaccio apresso a molti, che copiosamente ne fornirono le officine delle lor prediche ».

Né la via di Napoli fu la sola. Già nel Cinquecento i predicatori spagnuoli si facevano udire in varie parti d'Italia: il Panigarola narra l'aneddoto di uno di questi, valentissimo, da lui sentito a Roma, che predicando « italianamente, a suo parere », e « volendo esporre quella voce *calceamentum* in volgare, perché in ispagnuolo di genere maschio è il *zapato*, egli nel suo italiano diceva *lo scarpo*; e perché femminile in quel linguaggio è *la cama*, egli al paralitico faceva comandare dal Signore che dovesse levare *la sua letta*; e di queste puritadi di lingua, seicento ne formava il buon padre ogni mattina »[1]. Si aggiunga il gran commercio di libri teologici e ascetici spagnuoli, dei quali si hanno moltissime edizioni e traduzioni italiane[2].

I concetti napoletani, o spagnuoli, trovarono lieta accoglienza. Si sentiva il bisogno di un modo di predicazione meno difficile e astruso di quello del Cinquecento; la severità del quale produceva, come reazione, l'abuso delle prediche buffonesche, con rappresentazioni mimiche e motti scurrili. Ora, il modo spagnuolo sembrava offrire un compromesso decoroso. Se anche non istruiva gl'intelletti, giovava all'edificazione, ch'era il fine da raggiungere; giacché (ripetiamo col Tesauro) « molto differente è la rettorica persuasione dalla scolastica; questa, essendo specolativa, inferisce il vero da vere ed intrinseche ragioni; ma quella,

[1] *Il predicatore* di Francesco Panigarola, minore osservante, vescovo d'Asti (Venezia, 1609), nelle *Questioni sulla favella*, p. 7.

[2] Ai predicatori spagnuoli accenna anche Sforza Pallavicino, *Arte della perfezione cristiana* (ed. di Venezia, 1839), l. IV, c. 4.

essendo pratica e morale, servirassi di figurate ed ingegniose ed estrinseche ragioni, eziandio cavillose ed apparenti, fondate in metafore, in apologi, in curiose erudizioni, e trarrà frutto dai fiori ». La parola di Dio ora è « cibo », ora « bevanda »; e il Tesauro riponeva i concetti predicabili nella seconda categoria, tra le bibite.

D'altra parte, i predicatori, i quali, con lo stile antico, « piú sudavano predicando che se avesser corso per poste un giorno intero », col nuovo faticavano assai meno. Da una sola predica del Bitonto, si potevano trarre dieci delle nuove. Il Montolmo, ch'era tra i buoni seguaci della scuola del Bitonto, mutò stile anche lui; e, discorrendo un giorno, appunto col Tesauro, su tale proposito, disse: « ch'egli avea grandi obbligazioni a' predicatori napoletani, i quali gli aveano insegnato a predicare con maggior diletto del popolo, senza sudare ».

La Spagna, come introdusse il genere, così continuò a essere grande fornitrice di *asuntos*, *discursos*, *conceptos predicables*. « Il fabricarli di proprio Marte oggidì non è troppo necessario, scrive il Tesauro, essendone pieni tanti volumi spagnuoli, che sopra qualunque tema predicabile, basta ricorrere agl'indici di quei libri per trovarne innumeriti; ma nudi e secchi, da vestirsi ed impinguarsi con ingegno italiano ». L'Antonio dà il catalogo di una quarantina di trattati spagnuoli dell'arte del predicare, e di altrettante raccolte di esempi e concetti; tra i quali ricorderò il *Promptuarium conceptuum* (1604) di Raimel Sarmiento, i *Conceptos espirituales* di Alonso de Ledesma (1610), i *Conceptos predicables* e le *Miscelaneas predicables* (1611-2) di Melchiorre Fuster, la *Silva conquistationum* (1611) del Gonzales de Critana, l'*Apparatus concionatorius* (1614) di Francisco Labata, i *Conceptos extravagantes que se ofrecen entre año* (1619) di Tomas Ramon, i *Conceptos predicables políticos y morales á diferentes asuntos* (1662) di Francisco de

Hontiveros. A Venezia furono stampati, nel 1621, i *Nuovi ispanici appuntamenti, concetti e pensieri nelle quarantaquattro prediche delle domeniche e feste che corrono dal primo decembre all'ultimo di febbraio,* opera del Perez, versione italiana di Serafino Croce.

I predicatori italiani, formati a tale scuola, sono legione. Il Tiraboschi ricorda, tra gli altri, il domenicano fra Niccolò Riccardi, genovese di patria, che fu allevato in Ispagna ed era grandemente stimato da re Filippo III, e predicò anche a Roma [1]; il cappuccino fra Girolamo da Narni, predicatore del Palazzo Apostolico ai tempi di Urbano VIII; e il gesuita Luigi Giuglaris [2]. Del Riccardi si racconta che, per mostrarsi ingegnoso, solesse cominciar col pronunziare proposizioni che avevano alcunché di eretico, e venirle poi riducendo al senso cattolico [3]. Il Tesauro nomina, fra quelli che predicavano ai suoi tempi in Torino, il Zachia, il Carafa [4], il Lepore, « fioriti giardini di argutezze e di concetti ». Celebri pei loro eccessi metaforici furono anche il Caminata ed Emanuele Orchi da Como [5].

[1] Era soprannominato « il Mostro »; e con tale nome si trova elogiato in parecchi canzonieri del tempo.

[2] *Quaresimale* del padre Luigi Giuglaris della compagnia di Gesù (in Milano, appresso Lodovico Monza, 1669).

[3] Tiraboschi, VIII, l. III, c. 5, §§ 9-12.

[4] Il napoletano Tommaso Carafa, domenicano, del quale si ha un libro di *Descrizioni vaghissime: ghirlanda di varie descrizioni cavate delle sue prediche*, ecc. (Napoli, per Gio. Dom. Montanaro, 1636).

[5] Dell'Orchi, scrive il Settembrini, *Lez. di letteratura ital.*, II, p. 376: « Nella prima predica comincia dal pavone e ve ne descrive la coda, poi parla del pomo, indi del giuoco del pallone, delle erbette del prato, della scienza di Tolomeo, di Ticho Brahe, del Fracastoro, salta ad Ercole, ad Alessandro, al Bucefalo che somiglia al pergamo. E dopo tutta questa roba vi dà un avvertimento per la salute dell'anima ». [Si veda ora F. Scolari, *Il padre Orchi e i barocchi predicatori del Seicento,* Como, 1899].

Le voci dei critici non mancavano. Lo stesso Tesauro (dal quale, con quest'ultimo imprestito, prenderemo commiato) esclamava che « finalmente il troppo è troppo » e notava che « le metafore si vogliono adoprare per confetti non per vivande », e biasimava coloro che « tessono tutta la predica quasi un'incannata di ciambelle di tai concetti infilzati ». Il gesuita padre Casalicchio, nel suo libro *L'utile col dolce* [1], descrive satiricamente quei predicatori che, dovendo discorrere all'uditorio intorno alla brevità della vita, « in luogo di formare un discorso pieno di sodezza ed in luogo di persuadere ch'essendo così breve la vita nostra, tutta la dobbiamo spendere in esercizi di virtù e di perfezione, eglino, che si stimano li gran dicitori, si pongono di proposito a farci la descrizione del fiore. E sapete come incomincia a dire quel famoso predicatore?: — Signori, se noi parliamo della nostra fanciullezza, che altro ella è che un fiore? e come no, mentre che il fiore, ecc. La fanciullezza si paragona al narciso, e con ragione, mentre è il narciso, signori... e qui la descrizione del narciso. Che se poi, signori, la gioventù nostra la vogliamo paragonare all'iride, chi sia che si ci voglia con ragione opporre? Mentre, se nol sapete, è egli l'arco celeste ... e qui fa la descrizione dell'arco celeste ... ». Anche la Chiesa non risparmiava avvertimenti e rimproveri, specie nella seconda metà del secolo. Nel 1680, un cronista nota: « Quest'anno in Napoli, li predicatori sono tutti evangelici e morali, conforme il precetto del Sommo Pontefice vivente » [2].

La mala abitudine andò cessando in Italia sul finire di quel secolo. Il Segneri, che fu tra i riformatori della sacra

---

[1] Pubblicato nella seconda metà del Seicento; ma io ne ho la [illegible] un'edizione di Venezia, 1741. Cfr. cent. I, decade I, arg. VI.

[2] Fuidoro, *Giornali*, ms. cit., VII, f. 115.

eloquenza, nelle sue prime prediche aveva anche lui inclinato ai concetti e allo stile fiorito. Se ne liberò poi, benché resti ancora intinto di altri vizî del tempo [1].

III

I concetti predicabili viziavano l'impianto stesso generale della predica; il che non toglie che le altre forme del cattivo gusto letterario, derivanti tutte dalla comune radice che era l'amore dell'ingegnosità, concorressero in quelle composizioni. Taluni esempî, tra i piú insigni e popolari, di metafore strampalate provengono appunto dalle prediche. Il padre Casalicchio censurava il « parlar culto » e il « parlar dotto » dei predicatori, l'abuso delle metafore, le parole strane e ricercate, le continue circonlocuzioni (onde si chiamava « Scettro penitente », il re David, « Evangelista Apelle », san Luca, l' « Aquila africana », sant'Agostino, la « Porpora di Bettelemme », san Girolamo), e via dicendo. Mi pare poi opportuno notare il significato che aveva, nel linguaggio del tempo, la parola « esagerare » (o, piú di frequente, « esaggerare », con due *g*). « Qui si può esaggerare », dice una didascalia del Tesauro, nell'esposizione della trama di una predica, al punto in cui si deve parlare dell'agonia di Cristo [2]; « i predicatori in quest'anno esaggerano con esempî e con vive ragioni di Scrittura » contro il lusso, o contro la mancata giustizia, ecc.: — sono frasi che ricorrono con frequenza nelle

---

[1] [Intorno ai predicatori del Seicento è stato pubblicato uno speciale lavoro di Rosa Arrigoni, *Eloquenza sacra italiana del secolo XVII*, Roma, Desclée, Lefèvre e C., 1906: cfr. a proposito di questo lavoro Giuseppe Scopa, *Necessità di uno studio piú accurato sull'eloquenza sacra del Seicento*, in *Rivista abruzzese*, luglio 1907, pp. 365-74].

[2] Cfr. il già citato *Trattato di concetti predicabili*.

cronache del tempo[1]. Esagerare, insomma, significava « dare risalto » o « parlare con forza ».

Le forme argute erano bene accette, non solamente al pubblico erudito delle accademie ed elegante delle corti, ma alle turbe: quei predicatori concettisti e metaforeggianti furono largamente popolari.

Il contrasto, che si pone di solito tra la raffinatezza morbosa delle classi colte e la semplicità del popolo, ha d'uopo di parecchie restrizioni. Il fatto è, che i paragoni bizzarri colpiscono l'attenzione dell'ignorante, gli svolgimenti artificiosi soddisfano il suo intelletto, i giuochi di parole lo seducono, la materializzazione delle idee nelle continuate ed esagerate metafore dà a quelle una corpulenza e una tangibilità che si scambiano, non di rado, con l'evidenza. Della qual cosa sono prova gli *autos* e i drammi sacri spagnuoli, che ebbero fortuna anche in India, e di cui vivono parecchi rimasugli nelle tradizioni e costumanze popolari.

E un'altra prova ne offrono predicatori burleschi del Seicento, che non sono tra i meno lussureggianti di concetti e di metafore. La predicazione burlesca non è, certamente, cosa particolare di quel secolo: ha origini assai antiche, e Dante, ai suoi tempi, la bollò con una delle sue ferrate terzine (*Parad.*, XXIX, 115-7). Nel Seicento, prese anch'essa il colore di moda.

Tutti ricordano la figura del cappuccino, che Federico Schiller introduce nel suo *Campo di Wallenstein*, in mezzo ai soldati che giocano, rissano, bevono, donneggiano e bestemmiano. Quale fiume di paragoni, di metafore e di equivoci verbali gli esce di bocca! Egli inveisce contro i soldati, che si curano più « *um den Krug als den Krieg* » (più del boccale che della guerra), che amano più « *den Becher*

[1] FUIDORO, *Giornali*, ms. cit., I, f. 280 e *passim*.

als den Oxenstirn » (più il bue, che l'Oxenstierna, nome dello statista svedese, che in tedesco significava « fronte di bue »), e descrive lo stato miserevole della Germania e del Romano Impero:

. . . . das römische Reich — dass Gott erbarm!
Sollte jetzt heissen römisch Arm;
Der Rheinstrom ist worden zu einem Peinstrom,
Die Klöster sind ausgenommene Nester,
Die Bisthümer sind verwandelt in Wüstthümer,
Die Abteien und die Stifter
Sind nun Raubteien und Diebeslüfter,
Und alle die gesegneten deutschen Länder
Sind verkehrt worden in Elender . . . .

Nè risparmia i suoi detti mordaci al Wallenstein, duca di Friedland; e, quando, minacciato dai soldati che sentono offeso il loro capo, è costretto a ritirarsi innanzi al tumulto, avventa cosí gli ultimi strali della sua eloquenza:

So ein hochmüthiger Nebucadnezar,
So ein Sündenvater und muffiger Ketzer,
Lässt sich nennen den Wallenstein;
Ja freilich ist er uns allen ein Stein
Des Anstosses und Aergernisses,
Und so lang der Kaiser diesen Friedeland
Lässt walten, so wird nicht Fried' im Land!

È risaputo che lo Schiller s'ispirò, nel foggiare questo suo cappuccino, a un personaggio storico, celebre predicatore, scrittore ascetico popolare, satirico possente della seconda metà del Seicento: ad Abramo di Santa Clara (1644-1709), agostiniano scalzo e predicatore di corte a Vienna [1]. Tra le opere di costui ve ne ha una, intitolata cosí: *Cantina ben fornita in cui le anime assetate possono ristorarsi*

[1] Cfr. intorno a lui Scherer, *Gesch. der deutschen Litteratur* (Berlino, 1885), pp. 338-9.

con una divina benedizione. Mi pare evidente l'influsso spagnuolo e italiano sul suo stile [1].

Ciò che per la Germania Abramo di Santa Clara, furono, in certo modo, per la Francia della prima metà del Seicento l'altro agostiniano, padre André (1657), — che meritò un'allusione del Boileau nell'*Art poétique*: — e, per l'Italia, nella seconda metà, il domenicano padre Fontanarosa. Intorno all'uno e all'altro è sorta una ricca leggenda popolare, non priva di aneddoti lubrici (il Fontanarosa ha dato argomento perfino a una novella del Casti); ma si può stare sicuri che si tratta appunto di leggenda, essendo facile verificare che i medesimi aneddoti, che si raccontano in Italia del padre Fontanarosa, si raccontano in Francia dell'André e, forse, altrove di altri [2]. Il Fontanarosa era nostro, meridionale: si chiamava Michele Avisati, di Fontanarosa (paesello della provincia di Avellino), e, « predicatore famosissimo », dice un contemporaneo, « cavalcò tutti i primi pulpiti d'Italia » [3]. « Cavalcò » anche quelli di Napoli, avendo, tra l'altro, predicato la quaresima del 1664 nella chiesa di Santo Spirito di Palazzo, e, nel novembre 1670, in S. Domenico Maggiore per la beatificazione di Alberto Magno [4]. Trovo anche che, nel gennaio

---

[1] Si veda A. Farinelli, *Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie* (Berlino, 1892), pp. 56-7.

[2] Per l'André, il Ebro di P. Jacquinet, *Des prédicateurs du XVII siècle avant Bossuet* (2.ª ediz., Paris, 1885), pp. 400-411; e per la leggenda del Fontanarosa, R. Giovagnoli, *Leggende romane* (Roma, Perino, 1887), pp. 90-144.

[3] V. Caravelli, *Chiacchiere critiche* (Firenze, Loescher, 1889), pp. 143-157. Il Caravelli parla, a p. 152, di un busto, esistente nel Museo di S. Martino di Napoli, e ritraente il Fontanarosa; ma quel busto ritrae, invece, il padre Rosco (cfr. De la Villa, in *Napoli nobilissima*, VI, 1897, p. 87).

[4] *Giornali* del Fuidoro, ms. cit., II, f. 9; III, f. 129.

del 1666, quindici banditi assaltarono e saccheggiarono la casa di alcuni suoi parenti in Fontanarosa, e il padre, « ch'era forte ed animoso », vi accorse con altre persone, si oppose ai banditi, gli furono sparate contro sei archibugiate che non colsero lui per miracolo, ma uccisero uno dei suoi [1]. Ed eccolo, per una volta almeno, in contatto con banditi, com'è spesso presentato negli aneddoti popolari che lo concernono.

Tra i manoscritti della nostra Biblioteca Nazionale è un *Quadragesimale del Padre Maestro Fontanarosa* [2]. Comprende trentacinque prediche, che cominciano ciascuna con un lungo e bizzarro paragone: la prima, col paragone tra i re Magi che recano al bambino oro, incenso e mirra, ed il predicatore che viene a Napoli « con presente e tributo di cenere »; altre, con paragoni tra una nave e la Vergine: « pomposa nave..., spalmata e bella, a solcare l'infinitanza del mare delle grazie, nave il di cui arsenale fu l'utero di Anna, fabbro la divina Provvidenza, sarti le virtú, ecc. »; tra una scacchiera e la Chiesa, « scacchiera ove impera un re monarca, Cristo, *rex regum et dominus dominantium*, e schierato esercito di rocchi, alfieri e cavalli sono li diversi gradi ed ordini della Chiesa »; tra il suo cane e la Carità, del qual cane descrive opere mirabili, giacché « quale officioso servo » lo segue, e se per caso

---

[1] Op. cit., II, f. 166. Il diarista soggiunge: « Di questo fatto uno dell'auditori della provincia pigliò l'informazione e si pigliò anche li denari del suo accesso dal maestro (*il P. Maestro Fontanarosa*), ch'accudisce al Viceré e non trova giustizia, perché ogni bandito tiene titolati per protettori, ed il Viceré stima il Baronaggio e li nobili con troppo clemenza, la quale anche offende al governo delle perfette republiche; per lo che si sdegna il pubblico quando la giustizia non è distribuitiva communemente a tutti ».

[2] Ms. segn. VIII. AA. 59, di cc. 235, proveniente dal convento di S. Domenico Maggiore. Fu già descritto dal compianto Caravelli, l. c.

vien ferito, egli, fatto chirurgo amante, col tasto della lingua palpa e lambisce la piaga, e col balsamo della saliva l'unge e la risana ». A darne un saggio un po' più largo, recherò quasi per intero l'introduzione della predica tredicesima sul testo: *Ego cado et quaeretis me et in peccato vestro moriemini*:

Ambisce talvolta l'ingegnoso ragno di trangugiarsi l'immonda e puzzolente mosca, nè potendo impennarsi il tergo a giungere a chi per l'aria vola trae dal ventre la viscosa bava, tesse con la brancuta conocchia l'artificiose fila, intorce li stami, e spande la tela opure la rete in aria: or s'avanza, or s'arretra, or s'inalza, or si sbassa, or si profonda nella terra, or si libra nel cielo, or se distorce in un lato, ora si conduce in un altro, ora si fa astrologo con l'osservare nell'oriente, ora nell'occidente, ora diventa matematico tirando circonferenze e punti, or geometra ch'ascende a misurar le fila in terra; e, mentre spande l'ordita tela, ed imprigiona nella sua rete la mosca, la punge, la ferisce, l'uccide, la sbrana, la succhia, la divora. Ma, oh che ragno abominevole e venenoso è l'empio, che, dal ventre della colpa vomitando la puzzolente bava della malizia, intesse le fila, intorce le tuni, *funes peccatorum circumplexi sunt me*, spande le reti dell'iniquità, *cadit in retiaculo eius peccator*, or l'alza nel cielo della superbia, or s'profonda nel centro della sensualità, gira a torno, va a caccia delle mosche della vanità, *in circuitu impii ambulant*; ma in fine ivi se ne muore, disseccato dal vento, ove depredando cerca conservarsi in vita, *tabescere fecisti sicut aranea eius: ego cado et quaeretis me et in peccato vestro moriemini*. *Ego*, ecco il Signor offeso, *cado*, ecco l'abbandonamento, *quaeretis et non invenietis*, ecco i napegli del ragno, *et in peccato vestro moriemini*, ecco la morte nella medesima rete intessuta da lui . . . .

Sbalordito egli stesso dei suoi paragoni, non so astenersi dall'esclamare di volta in volta: « Oh, che tropi! oh, che figure! oh, che misteri profondi! oh, che sacramenti nascosti! »; ovvero: « Oh, che figure! oh, che tropi! oh, che metafore! oh, che enigmi! oh, che paradossi! oh, che tra

slati! » Sono anche degne di nota le espressioni con le quali si rivolge alla sua udienza, chiamandola ora « fioritissima mia udienza », ora « nobilissimo e fioritissimo litterario di Minerva », ora « nobilissima ecco (eco) di virtuosi », ora « fioritissimo incontro d'eroi ».

A lui, come all'André, si attribuisce di avere paragonato i dottori della Chiesa latina, s. Agostino al « re dei cuori » per la sua carità, s. Girolamo al « re di picche » a cagione del suo stile mordace, s. Ambrogio al « re di fiori » per la sua fiorita eloquenza, e s. Gregorio al « re di quadri » per la sua semplicità prosaica. Vero o no, il Fontanarosa (come si vede dai saggi delle sue prediche autentiche) era ben capace di siffatti arditi ravvicinamenti e traslati.

IV

Contro il cattivo gusto delle prediche reagí, prima, la Francia, la quale aveva avuto anch'essa le sue raccolte di *conceptions théologiques* e le sue *pointes*, venute d'Italia[1]; ma ch'ebbe presto i Bossuet, i Bourdaloue, i Massillon. Seguí, un po' piú tardi, l'Italia, che, nella seconda metà del Seicento ebbe il Segneri, e nella prima metà del secolo seguente, Girolamo Tornielli. Ma, piú tardi di tutte, la Spagna, dove il male era inveterato; e per curarlo, occorsero rimedî estremi. Non bastando gli ammonimenti gravi dei precettisti, sembrò necessario, circa la metà del Settecento, a un gesuita, al padre José Francisco de Isla, dare di piglio all'arme del ridicolo. L'Isla ricordò che, con

---

[1] Boileau, *Art poétique*, c. 1: « *les pointes... furent de l'Italie en nos vers attirées... Et le docteur en chair en sema l'Evangile* ». Contro i predicatori di stile ispano-italiano si veda il Bouhours, nella *Manière de bien penser* (ediz. ital., I, pp. 17, 22-3, 41, 92).

quell'arme, il gran Cervantes aveva liberato il suo paese dal morbo dei libri di cavalleria: e, imitando il Cervantes scrisse un romanzo satirico sui predicatori spagnuoli, col titolo: *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes.*

Il *Fray Gerundio* levò grande rumore: ne nacquero scandali, polemiche, proibizioni [1]. Il primo volume di esso fu pubblicato alla fine di febbraio 1758: il secondo, dopo molte traversie, sembra che fosse stampato per la prima volta circa il 1770. Il libro destò grande entusiasmo nel marchese Bernardo Tanucci: il quale, scrivendo da Napoli il 4 aprile 1758 al principe di Jaci, lo paragonava al *Don Quijote*, dicendo che l'impresa dell'autore era più ardita, perché, se i cavalieri erranti potevano essere messi in ridicolo senza timore dell'Inquisizione, non accadeva il medesimo per i predicatori: e, sulla fine dello stesso mese, scriveva al duca di Montealegre, informandolo che la regina di Napoli leggeva con molto diletto il *Fray Gerundio* e maravigliandosi che dai frati spagnuoli fosse uscito un libro così grazioso contro i predicatori [2].

Non è da questo luogo determinare il valore letterario di quel libro, che ha pagine deliziosamente scritte, ma, insieme, gravi difetti di composizione, di proporzioni, di sobrietà, ed è, a mio parere, giudicato a ragione dal Mo-

---

[1] Si veda la *Colección de varios escritos críticos, [illegible] en prosa y en verso, que se dieron á la estampa ó corrieron [illegible] motivo de la Historia de Fray Gerundio*, pubbl. nelle *Obras escogidas* del Padre de Isla (*Bibl. de autor. españ.*, t. XV), pp. [illegible]. Cfr. sull'argomento P. Gaudeau, *Essai sur Fray Gerundio et le p. de Isla* (Parigi, 1890).

[2] Questi estratti della corrispondenza del Tanucci (che si conserva negli archivî di Simancas e di Alcalà de Henares) sono pubblicati da M. Danvila y Callado, *Reinado de Carlos III* (Madrid, 18[illegible]), I, pp. 308, 363.

nendez y Pelayo « *algo mazorral y frailuno* »[1]. Come documento storico, presenta una copiosa e bizzarra raccolta dei piú strani delirî dei predicatori secentisti, la cui razza sopravviveva in Ispagna. Vi si trovano descritte in caricatura le scuole di grammatica, di rettorica, di filosofia, in cui essi si formavano; gli usi letterarî circa le dedicatorie e i titoli allegorici dei libri; le ricette per le varie occasioni di prediche (per la settimana santa, per funerali, per elezione di vescovo, ecc.); l'arte di fornirsi di citazioni latine, non che il modo di cavare dal tema *las circumstancias* (che sono le « circustanze » del nostro Tesauro); e gli espedienti di stile, le circonlocuzioni, le furberie per destare l'attenzione. Il padre predicatore del convento, frate Blas, che il giovane Gerundio ha per modello e oracolo, professa la seguente teoria: « Il fine che deve prefiggersi ogni oratore, cristiano o no, è di piacere all'uditorio, dare gusto a tutti ed entrare nelle grazie della gente: ai dotti, con l'abbondanza della dottrina, con la moltitudine delle citazioni, con la varietà e con la sceltezza dell'erudizione; ai prudenti, con le arguzie, coi giuochi e con gli equivoci; ai raffinati, con lo stile pomposo, elevato e altisonante; al volgo, con la popolarità, coi proverbî, coi fatterelli, incastrati con opportunità e detti con grazia; a tutti, infine, con la presenza, con la disinvoltura, con la voce e coi gesti ». Tutti i mezzi erano buoni. Cosí frate Blas, per attirare l'attenzione dell'uditorio, predicando un giorno sul mistero della Trinità, cominciò: « Nego che Dio sia uno in essenza e trino in persona »; e si fermò un poco. Gli ascoltatori cominciarono a guardarsi, scandalizzati e incerti; e, quando egli li vide presi all'amo,

---

[1] Nella *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo III, vol. I. pp. 414-17.

proseguí: « Cosí dice l'Ebionista, il Marcionista, l'Ariano, il Manicheo, il Socciniano: ma io proverò il loro errore con la Scrittura, coi Concili e coi Padri ». Qualche cosa di simile doveva fare (come si è detto di sopra) quel fra' Niccolò Riccardi, celebre predicatore italiano del Seicento, di cui ci parla il Tiraboschi. Un'altra volta, frate Blas cominciò: « Alla salute vostra, signori! »; e, ridendo l'uditorio: « Non c'è da ridere, egli proseguí: alla salute vostra, mia e di tutti, discese dal cielo Gesù Cristo e s'incarnò nelle viscere di Maria: *Propter nos homines et propter nostram salutem descendit de cœlis et incarnatus est* ». — Il discepolo, fra Gerundio, non solamente è degno del maestro, ma lo supera.

Giova notare che il padre De Isla, quando, scacciato insieme con gli altri gesuiti, riparò in Italia [1], essendosi accese tra letterati italiani e spagnuoli le note polemiche sulla provenienza del cattivo gusto dalla Spagna in Italia, si schierò tra coloro che difesero la purezza del gusto spagnuolo e ne asserirono l'innocenza nel secentismo italiano [2]. Eppure, nessuno piú efficacemente di lui aveva messo in mostra le storture e le bruttezze di un importante ramo della letteratura spagnuola, la quale ebbe, per questo rispetto, sulla nostra, aperta efficacia.

---

[1] Prese stanza in Bologna, dove morí il 1781.

[2] Si veda la prefaz. di P. F. Montau alla [illegible] *escogidas*, p. XIII.

APPENDICE

SECENTISMO E SPAGNOLISMO

La teoria che il « secentismo » sia « spagnolismo » fu dibattuta nel secolo decimottavo, principalmente dal Bettinelli e dai Tiraboschi, che affermavano, e dal Lampillas, che negava; ed è stata agitata ai nostri tempi dal D'Ovidio, dal Farinelli e da altri non pochi.

Per rendere fruttuosa l'indagine e la discussione, è necessario anzitutto, spogliare quella teoria di ogni involucro positivistico o naturalistico. Si suole, infatti, darle il significato che il cattivo gusto letterario fu, nel Seicento, un effetto meccanicamente prodotto da una causa, che era la cultura e letteratura spagnuola, con cui l'Italia, in quel tempo, venne a stretti e molteplici contatti.

Intesa a questo modo, la tesi provoca subito l'antitesi: che causa del cattivo gusto fu, invece, l'Italia stessa, e che gli scrittori spagnuoli non erano capaci di produrre l'effetto che si pretende. Anzi, invertendo la teoria, si può perfino sostenere che, avendo avuto l'Italia, per la maggiore maturità della sua vita civile e letteraria, efficacia grande sulla Spagna, specialmente nel Quattro e Cinquecento, e avendo introdotto colà il petrarchismo e, in genere, il culto di forme letterarie raffinate, fu essa che corruppe la semplicità e popolarità dell'anima e della poesia spagnuola; onde il preteso « spagnolismo » sarebbe da dire « italianismo ». È chiaro che, dove si asserisce l'esistenza di un corruttore e di un corrotto, si può sempre provare che il corrotto fu corruttore di se medesimo e, anzi, corruppe l'altro. Di qui, l'intercambiabilità e sterilità

delle dispute in proposito. Che se poi (come accadde nel Settecento) si mescoli nella disputa un po' di boria nazionale, gli argomenti avvocateschi, i quali sono preparati e quasi provocati dal modo stesso in cui è stata posta la questione, si moltiplicheranno in tal guisa, per opera dell'una e dell'altra parte contendente, da soffocare, col loro rigoglio, ogni germe di verità.

Spogliata da pregiudizî meccanistici e positivistici, la questione non è piú se lo spagnolismo fu la causa del secentismo; ma 1°) se, tra le condizioni del cosí detto secentismo italiano si debba porre altresí lo spagnolismo; e 2°) se esso sia da annoverare tra le condizioni, per cosí dire, piú importanti. E, cioè, rimanendo bene stabilito che le opere italiane furono prodotto degl'ingegni italiani di allora e che l'*Adone* del Marino, p. e., è dovuto alla forma d'animo e di mente del Marino, e non già a una spinta estrinseca che l'introdusse nello spirito di lui; si vuol sapere se, nella materia che era innanzi allo spirito del Marino, entrò anche la cultura e letteratura spagnuola, e in quale estensione. Si deve procedere, dunque, nello studio dello spagnolismo con quel metodo stesso che si deve rigorosamente osservare nello studio di tutte le cosí dette fonti [1].

Alla prima domanda se lo spagnolismo fu, in qualche misura, tra le condizioni della letteratura italiana del Seicento, la risposta esce subito affermativa; non potendo venire in mente a nessuno di negare il fatto evidente che una letteratura spagnuola esisteva ed era nota, allora, agli italiani; cosí come non si potrebbe escludere da quelle condizioni nessun'altra delle letterature preesistenti e coesistenti, e direttamente o indirettamente note in Italia. Alla domanda piú particolare (e che è quella che veramente preme) se lo spagnolismo fu tra le condizioni importanti, e come propriamente esso si determinasse e configurasse, non si può rispondere se non con dati di fatto precisi e istituendo ricerche particolari.

In ciò hanno peccato quasi tutti coloro che si sono occupati della questione, a cominciare dagli eruditi del Settecento, fino a

---

[1] Si veda per la questione metodica il mio volume: *Problemi di Estetica* (Bari, 1910), pp. 489-504.

quelli dei giorni nostri; esclusi ben pochi, e, tra essi, in prima linea, il Farinelli. Invece di studiare la Spagna e l'Italia dei secoli decimosesto e decimosettimo, si è preferito dissertare intorno alle caratteristiche della razza spagnuola, quale si è manifestata nei secoli; ovvero risalire all'antichità e proporre congetture sull'influsso che gli scrittori latini, nativi di Spagna, avrebbero avuto sulla decadenza letteraria romana. Ora, io non negherò che si possano notare, nei popoli, certi caratteri, su per giù persistenti attraverso lunghi periodi, e che Seneca e Lucano, p. e., partecipassero di siffatti caratteri e influissero su altri scrittori romani, o nemmeno pronunzierò disperata quest'ultima tesi, quantunque mi paia che i dati di fatto, che si è in grado di addurre, siano troppo pochi e assai incerti. Ma insisto sulla opportunità di distinguere i due ordini di questioni, perchè la soluzione dell'uno è indipendente da quella dell'altro. Che la qualità dell'efficacia, spiegata dalla Spagna nel Seicento, rispondesse a certe sue disposizioni antichissime, o che invece provenisse da ragioni recenti; che essa rispondesse all'immutato carattere spagnuolo o a condizioni transitorie; che fosse simile o dissimile da quella, che già essa spiegò nel primo secolo dell'Impero sulla letteratura romana: tutto ciò non fa movere di un passo la questione proposta. Anzi, l'intralcia, non solo distraendo da essa e impedendone l'approfondimento, ma introducendovi quegli odiosi pregiudizi, che sono i pregiudizi intorno alle razze. Si lascino, dunque, un po' da parte il proprio *peregrinum* di Cicerone, e Marco Porcio Latrone, Seneca, Marziale, Lucano, Quintiliano, e l'influsso arabo, che avrebbe rafforzato la naturale concettosità spagnuola, e, giacchè si parla di Seneca, si guardi, intanto, al Seicento.

Troppo scarse sono le osservazioni, finora raccolte, sulla conoscenza e diffusione di libri spagnuoli nell'Italia di quei tempi, sui giudizî che se ne dettero e le ammirazioni che suscitarono e, quindi, sulle imitazioni che se ne tentarono. Manca ancora un saldo fondamento bibliografico, che dovrebbe essere un catalogo delle edizioni e traduzioni, fatte in Italia delle opere spagnuole; e un altro, storico-biografico, sulle varie colonie letterarie spagnuole in Italia, sulle accademie italo-ispaniche, sulle compagnie teatrali spagnuole che venivano in Italia, e via discorrendo. Tuttavia, qualche

cosa si è fatto negli ultimi anni; ed è da sperare che fra breve non si parlerà piú della questione circa il secentismo e lo spagnolismo, perché essa sarà stata riassorbita nella precisa conoscenza dell'elemento spagnuolo che faceva parte della vita italiana nel secolo decimosettimo.

Per intanto, si può considerare come accertato o indiziato l'influsso spagnuolo sull'oratoria sacra di quel tempo; sul dramma e, per esso, sulla commedia dell'arte e sul melodramma; sul romanzo; sulla lirica [1]; e, finalmente, sullo stile in genere. Quest'ultimo era già avvertito da alcuni nel secolo precedente, cosí nell'uso delle metafore continuate come in quello delle frasi cerimoniose [2].

Anche nel Seicento, ci fu qualcuno che denunciò il cattivo influsso spagnuolo. Se mi pare dubbio che il Boccalini accennasse, come credette il Belloni, in un suo *Ragguaglio di Parnaso*, alla vernice spagnuola che il Marino passò sul proprio petrarchismo [3], è

---

[1] Su imitazioni dal Góngora del Testi e del Tassoni, cfr. Farinelli, *Apuntes sobre viajes y viageros par España y Portugal* (Oviedo, 1899, pp. 36, 40-1 *n.*). Su alcune del Marino da Lope de Vega e dal Montemayor, Menghini, *Vita e opere di G. B. Marino* (pp. 124-6, 150, 168). Del resto, le imitazioni del Marino furono quasi tutte rivelate dagli stessi critici contemporanei, avversarî e amici. Cfr., p. e., circa le imitazioni dal Vega, Federigo Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone* (Napoli, Passaro, 1677), p. 161: « È fama che da Lope di Vega Carpio portato avesse alcuni sonetti nella nostra lingua, e sono: *Simulacro divino; Che Tizio là; Siegue il vento; Poggiò Fetonte; Ed ecco pur; Sovra vasi; Gire e restarsi; Parca d'amor; Contro il sole; Esca porgea; Tinta l'aria; Se fra gli scogli; Mentre nel nido; Dite a la donna.* Ma, pure, con quanta leggiadria e miglioramento! ». Un sonetto, tradotto dal De Vega, è nelle *Rime* di un marinista e accademico ozioso, del Maia Materdona, parte I, p. 46.

[2] Si vedano le mie *Ricerche ispano-italiane* (Napoli, 1898), I, pp. 28-32, e la *Lingua spagnuola in Italia* (Roma, 1895), pp. 42-52.

[3] Belloni, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXXI, 376 *n.* Il luogo del Boccalini (*Ragguagli di Parnaso*, I, 34) è: « si trasferivano nella bottega dove Giambattista Marino faceva lavorar borzacchini spagnuoli, de' quali il Coppetta volendosi provare uno, perché li riuscí molto stretto, egli tal violenza usò nel calzarlo che lo sgarrò », ecc.

certo, invece, che il Pallavicino, nel *Trattato dello stile e del dialogo* (1646-7), non manca di mettere in guardia contro il vizio spagnuolo dei concetti e delle metafore. L'eleganza (egli dice) « ammette guernirsi l'abito, ma non insuperbirlo di perle; acconciarsi il crine, ma non inanellarlo con ricci; lavarsi col sapone la faccia, ma non dipingerla col minio prezioso di Spagna ». E, poiché Seneca era spagnuolo, parla di lui come di un « giannetto spagnuolo », che « sbatte il viaggiatore »; e lo accusa di « profumare i suoi concetti con un'ambra di Spagna, che a lungo andare offende la testa: nel principio diletta, nel processo stanca »[1].

Nel quale luogo non riesco a vedere se non l'allusione all'osceno capitolo del Marino *Lo stivale*, e propriamente a quei versi [illegible] « Li spagnoli han in uso i borzacchini, Forse perché i corami più eccellenti Vengon di Spagna ed i cordami fini » [illegible] pend. al Borzelli, *Il cavalier G. B. Marino*, Napoli, 18[illegible], p. [illegible].

[1] Ediz. di Modena, 181[illegible], pp. 24, 51, [illegible].

IV

PULCINELLA

E LE RELAZIONI

DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

CON LA COMMEDIA POPOLARE ROMANA

Dall'*Archivio storico per le provincie napoletane*, vol. XXIII (1898), pp. 605-668. Lo scritto in appendice è una recensione, pubblicata nella *Critica*, vol. II (1904), pp. 382-9.

Pulcinella non si può definire. Delle molte definizioni, che si sono tentate di lui, nessuna è parsa soddisfacente e nessuna è restata. Ma perché non si può? Forse per la complicazione psicologica del personaggio? sarebbe, di certo, un bel caso, ch'egli facesse anche questo tiro alle persone serie, di sfuggire guizzando a tutti i loro sforzi d'intelligenza. Senonché i critici d'arte analizzano e determinano caratteri e situazioni artistiche così difficili, da non sembrare veramente probabile che poi vogliano confondersi e cedere le armi innanzi a Pulcinella.

La ragione di quella impossibilità è molto semplice: se non appare di solito, e i tentativi si sono fatti e si ripetono con frequenza, ciò accade appunto perché, assai spesso, alle cose semplici non si bada. Pulcinella non designa un determinato personaggio artistico; ma una vera lezione di personaggi, legati tra loro soltanto da un nome, e, fino a un certo segno, da una mezza maschera nera, da un camiciotto bianco, da un berrettino a punta. Tali sono, del resto, tutti quelli che si chiamano tipi comici. Come si potrebbe definire con esattezza codesto dolcezioni, messe insieme alla buona? Volendo determinare ciò che i personaggi compresi nel tipo hanno di comune, c'è rischio di fare tante e tante successive eliminazioni

che, alla fine, resta in mano solamente (quando resta) un nome o un vestito.

« Pulcinella rappresenta il popolano sciocco ed ozioso », disse una volta il De Sanctis [1]. E le obiezioni si affollano pronte: — Deve essere necessariamente « popolano »? La commedia (e, stavo per dire, la storia) non ci presenta Pulcinelli e guerrieri e ministri e re? E perché « sciocco »? Pulcinella non è spesso un furbo, che conosce e adopera molto bene le arti della vita? E perché « ozioso »? Non vi sono Pulcinelli che lavorano, o, almeno, s'affaticano e, insomma, non restano in ozio? E, infine, supponendo che si potessero affermare tutte queste caratteristiche, basterebbero a definire Pulcinella? Quale la differenza tra esso e, p. e., l'Arlecchino o lo Stenterello? Col « popolano », con la « sciocchezza » e con l' « ozio », si possono costruire personaggi svariatissimi.

Dove si è provato e non è riuscito il De Sanctis, è difficile che altri riesca; onde lascio di riferire ed esaminare altre definizioni (tanto più che di alcune converrà toccare nel séguito), tutte soggette alla medesima critica. Ciascuno, del resto, faccia da sé la prova: legga quelle definizioni, ne escogiti altre, e non verrà mai a capo di nulla. Si direbbe che il medesimo De Sanctis avvertisse questa irrazionalità del problema, perché, se parlando in iscuola formolò quella definizione, toccando, alcuni mesi dopo, lo

---

[1] *Dal « Libro della scuola » di Francesco de Sanctis, 1872*, pubblicazione di F. Torraca (Roma, 1885), pp. 25-9. I brani principali, relativi al Pulcinella, sono stati riferiti in De Sanctis, *Scritti varî inediti o rari*, a cura di B. Croce (Napoli, Morano, 1898), II, pp. 196-7. Tra i lavori, che furono letti alla scuola del De Sanctis intorno allo stesso tema, quello dell'Ardoleo, *Pulcinella dentro e fuori di teatro*, si può leggere nella *Nuova Antologia* (agosto 1872), e in opuscolo (Napoli, Morano, 1897).

stesso argomento in un suo scritto [1], evitò di ripeterli, e si restrinse a considerazioni di metodo, notando gli errori in cui si cade, quando, nel dare la definizione, o si identifica Pulcinella con la comicità in generale, ovvero, particolarizzando, si fa di Pulcinella la figura o il simbolo di un altro o di un'altra cosa. Ma quale fosse la nota fondamentale e distintiva di Pulcinella (il che giustamente raccomandava di cercare per una buona definizione), egli non disse.

Si potrebbe osservare che, se il nome di Pulcinella abbraccia una serie di personaggi svariati, ciò non toglie che tra questi personaggi ve ne sia uno, il quale (per applicare un detto che si attribuisce al famoso padre Rocco, ma che è un aneddoto assai più antico, narrato di vari predicatori popolari), il quale, fra tutti, è « il vero Pulcinella ». Noi non si ha questo diritto di distinguere tra Pulcinelli veri e Pulcinelli falsi; essi sono tutti figli legittimi dell'arte: più o meno belli, ma legittimi. Si può, di certo, ricercare, tra quei personaggi, se vi sia un sottogruppo, legato da alcune qualità distintive, accanto a personaggi isolati o ad altri sottogruppi meno riccamente rappresentati. Ma, si badi, anche questo sottogruppo è definibile solo approssimativamente, e contiene, a sua volta, personaggi svariati, ciascuno con propria fisonomia. P. e.: si è formato un sottogruppo di Pulcinelli « sciocchi » e un altro di Pulcinelli « furbi »: ma quei Pulcinelli, sciocchi o furbi, se si somigliano per un lato, sono, nel resto, più o meno diversi. Parimente, si può ricercare quale o quali di quei vari omonimi individui artistici abbiano avuto maggiore fortuna e abbiano dato luogo a più frequenti ripetizioni e imita-

---

[1] *La scuola* (in *Nuova Antologia*, agosto 1872 e ora ristampato in *Scritti varî*, ed. cit., II, 189-197).

zioni. Si otterrebbe a questo modo una sorta di statistica pulcinellesca; ma la prevalenza o le prevalenze numeriche neanche determinerebbero nulla sul « vero » Pulcinella [1].

A me sembra, dunque, che di Pulcinella in genere, in quanto carattere artistico, non si possa dire altro se non che sia un nome, del quale si sono serviti prima i commediografi e attori napoletani, e poi quelli di altre parti d'Italia e anche di fuori Italia, per alcune loro creazioni artistiche. Di solito, questo personaggio ha avuto anche un aspetto e un vestito fissi; e, di frequente, ha indicato una creazione di carattere comico, ossia un personaggio per sé stesso ridicolo. Ogni altra determinazione non appartiene al Pulcinella in generale, ma alle singole sue incarnazioni; le quali lo studioso di letteratura deve ricercare e descrivere, assegnando le circostanze tra cui nacquero, e, cioè, facendone la storia.

Ma, se la fissità (in certi limiti) del nome e del vestito è poca cosa, non bisogna credere che sia a dirittura nulla. La predilezione per le cosí dette maschere, o tipi fissi, ha buone ragioni. Il nome e il vestito non solo contengono una propria e diretta simbolica, ma s'impregnano altresí delle rappresentazioni artistiche nelle quali sono stati adoperati, e recano con sé e in sé sentimenti e fantasie. È codesta una fonte di effetti artistici, di cui non si deve abusare, ma che non si può disprezzare. Appunto per effetto di questa suggestione, si sorriderà nel vedere una statuetta di Pulcinella, come si usa esporne (e si usava anche piú pel passato) dai bottegai popolari di Napoli, quasi dio tutelare del loro commercio; e si sorriderà nel passare innanzi a una villa dei contorni di Napoli, dove ci si offre

[1] Una descrizione in versi napoletani, che si dà come quella del vero Pulcinella, si può leggere nel *Vocab. napol.* del D'Ambra, sotto la parola *Pollecenella.*

lo spettacolo di un terrazzino, sul quale il bizzarro proprietario ha postato due batterie di cannoni con un Pulcinella in mezzo; e si gusterà la comicità della facezia di un celebre motteggiatore napoletano, il quarantottesco don Michele Viscusi (al quale, nel tempo dei Borboni, lo scherzo costò la prigionia), a quel venditore, che recava sopra una tavoletta dodici piccole figurine di gesso di Pulcinelli: « Quanto ne chiedi di questo Consiglio di ministri? ». Sul medesimo effetto contano gli attori nell'annunziarsi e presentarsi sulla scena in abito e veste da Pulcinella; e lo raggiungono, perché sono accolti subito da riso e applausi. Finanche allorché un attore di molto ingegno volle trasformare Pulcinella in un personaggio sentimentale, quel vestito e quel nome ebbero una certa loro particolare efficacia, rafforzando e complicando la commozione. « È Pulcinella: eppure piange », sembravano dirsi gli spettatori. « O miseria umana, quanto sei grande; come penetri dappertutto, e non t'arrestano la maschera e il vestito del buffone! ».

Chi poi si faccia a studiare, nel modo che si è detto, la letteratura pulcinellesca, e si fermi sui singoli personaggi, anche qui incontrerà talvolta la difficoltà del non poter definire; ma per una ragione diversa da quella che abbiamo assegnata per il carattere del personaggio in generale. Quella letteratura è, in gran parte, opera di mestieranti e istrioni, che si rivolgevano a un pubblico di facile contentatura. Donde l'incoerenza nella rappresentazione del personaggio, sia per l'incapacità degli artisti, sia per la tendenza a soddisfare gusti grossolani del pubblico. E moltissime commedie e farse presentano da una scena all'altra, e spesso nella stessa scena, un Pulcinella stupidissimo e intelligentissimo, ridicolo e derisore, abile e inetto, savio e matto: tutto ciò a sbalzi, senza nessun principio di unificazione artistica. Alcuni critici si sono studiati d'introdurre logica e armonia in questo miscuglio e hanno

voluto trovare le mediazioni che rendano concepibile il carattere. E, se anche hanno detto talora cose assai ingegnose, si sono sempre affaticati indarno: non è possibile cercare il carattere e l'arte, dove carattere e arte non sono. La rappresentazione, in quei casi, si risolve in una serie di motti, di atti ridicoli, di lazzi, destinati a sorprendere e a produrre l'effetto di una momentanea risata; e Pulcinella agisce da semplice buffone, che fa tutte le parti e nessuna compiutamente.

Queste avvertenze occorre tenere presenti per lavorare con frutto intorno alle maschere della commedia popolare o dell'arte. La trascuranza di esse rende confusi, inconcludenti e arbitrarî parecchi degli studî che si sono avuti sull'argomento [1].

[1] P. e., l'ampia opera, riccamente illustrata, di MAURICE SAND (figliuolo della grande romanzatrice), *Masques et bouffons* (Paris, 1860. due voll.), che lascia da desiderare non poco anche sotto il rispetto della ricerca e dell'erudizione.

I

L'inventore del Pulcinella

Nome, cognome, patria e vestito del personaggio

Per Pulcinella, ossia per questo nome di personaggio teatrale, si ha una fortuna, che non si ripete per molte altre maschere, anche di quelle importanti: si conosce chi primo l'introdusse sui teatri. Fu costui Silvio Fiorillo, attore napoletano, che recitò in Napoli e in altre città d'Italia negli ultimi decenni del Cinquecento e nei primi del Seicento, celebre segnatamente nella parte di « capitano spagnuolo », sotto titolo di « capitan Matamoros » [1].

Lo Scherillo, nel suo bel saggio [2], si richiama per questo punto alla testimonianza di Andrea Perrucci nell'*Arte rappresentativa* (1699); ma a lui è sfuggita una testimonianza assai più antica e autorevole, dalla quale è probabile che il Perrucci traesse la sua. (Se l'avesse tratta da diversa fonte, tanto meglio, perchè avremmo in tal caso invece di una sola originaria, due affermazioni indipen-

---

[1] Albrecht Dieterich, *Pulcinella*, pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele. Leipzig, Teubner, 1897, p. 207, confuse confondere Silvio Fiorillo col più celebre Tiberio Fiorilli, che recitò a Parigi col nome di « Scaramuzza ». Ma non è necessario supporre che i due (benchè entrambi napoletani) fosse relazione di parentela.

[2] *Pulcinella* in *La commedia dell'arte in Italia*, studî e profili, Roma, Loescher, 1884).

denti). Quella testimonianza è data dal comico ferrarese Pier Maria Cecchini, detto « Frittellino », nei suoi *Frutti delle moderne comedie*, pubblicati a Padova nel 1628 [1].

In quest'opuscolo, il Cecchini, dopo avere discorso delle « parti napoletane » (cioè, dei tipi comici), dedica uno speciale capitoletto a « Policinella », parlandone come di cosa nuova o recente: « Il tacer della parte di POLICINELLA (così, complimentosamente, egli comincia) sarebbe un segno di poco amore, e forse appresso di lui indizio di qualch'odio: il quale non potrebbe meno aver assistenza in petto, che albergasse umanità, la quale di natura è tanto amica delle piacevolezze ». E, dopo averne delineato il carattere, soggiunge: « Inventor di questa stragofissima parte fu il Capitan Mattamoros, uomo in altri comici rispetti di una isquisita bontà, posciaché per fare il capitano spagnuolo non ha avuto chi lo avanzi, e forse pochi che lo agguaglino. Questo, per far credere che anche la semplicità abbia loco d'albergare fra napoletani, trovò questo modo d'introdurla; il che poi ha

Silvio Fiorillo
in abito di *Capitan Mattamoros*.
Dal frontespizio della *Lucilla costante*.

[1] *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita* di PIERMARIA CECCHINI, nobile ferrarese, tra comici detto Frittellino, dedicati al sereniss. granduca di Toscana Ferdinando secondo (in Padova, appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628).

avuto il suo accrescimento dall'imitazione e l'isquisitezz in Francesco, il qual non vuol privar la sua patria di tanto gusto »[1].

Per intendere a pieno il valore della testimonianza del Cecchini, occorre notare non solo ch'egli era contemporaneo del Fiorillo (ancora vivente, quando il Cecchini pubblicava il suo opuscolo), ma che recitò a Napoli per alcuni anni dal 1616 al 1618[2]. Anzi, l'opuscolo di lui è, per buona parte, diretto a dare notizia dei personaggi comici napoletani, trascurando quasi del tutto quelli del resto d'Italia, o « lombardi », come si chiamavano allora: giacché (dice l'autore) io volli « a quelli (*agli attori*) di Napoli far conscere, benché non ebbi (*sic*) mai avuto cagione di recitar con loro, (*che*) ebbi però sempre spinto (*sic*) di conoscerli, sí come ora parmi di aver campo di publicarli ».

In quel torno, erano venuti in voga nelle compagnie comiche le « parti » o « personaggi napoletani »: Cola, Coviello, Pascariello. Ma questi, nel resto d'Italia, al dire del Cecchini, erano di solito falsificati a cagione del mal adoperato dialetto e dei gesti e azioni esagerati[3]. Ond'egli cercò di farli noti nel loro aspetto genuino e migliore quali li aveva visti nella loro patria d'origine, discor-

---

[1] Op. cit., pp. 34-5.

[2] Documenti pubblicati da me nei *Teatri di Napoli* (Napoli, Pierro, 1891), pp. 93-94.

[3] « In queste nostre parti di Lombardia si sono seminati diversi personaggi alla napoletana, i quali, per non essere [illegible] ignudi di quell'azioni, le quali son proprie [illegible] paese; onde con uno espresso assassinio [illegible] alla lingua, [illegible] all'ordine del dire riserbano solo il nome di Covello, Cola, Pasquariello od altro; il cui condimento par loro che sia un tal torcimento di vita, nefandità de balli, obbrobrio de gesta, le quali [illegible] mano un uomo da consegnar alle carceri, le quali per [illegible] stigo le servono per stanza perpetua » (op. cit., pp. 32-4).

rendo, in pari tempo, con lode di alcuni attori napoletani [1]. Anche la celebre serie d'incisioni del Callot, i *Balli di Sfessania*, ritrae in maggioranza personaggi comici napoletani, come risulta dai nomi; e il tema stesso della serie fu suggerito da un ballo, popolare in Napoli a quei tempi, detto la « Sfessania » o « Lucia » [2].

Quando, dunque, il Cecchini affermava che la parte di Pulcinella fu introdotta da Silvio Fiorillo, sapeva bene quel ch'ei si dicesse, perché discorreva di fatti contemporanei, sopra diretta conoscenza del paese e degli attori nel quale e tra i quali nacque il nuovo personaggio.

Determinare l'anno preciso dell'introduzione di esso sulle scene per opera del Fiorillo, non si può. Sgombrando

---

[1] Erano essi Ambrosio Bonuomo, che faceva il Coviello, e Bartolomeo Zito, che faceva il Dottor Graziano: « i quali, a mio gusto, ognun di loro rappresenta il suo personaggio con quel verisimile, che forse non ha simile in tutta Italia ». Dello Zito dice anche: « Questo medesim'uomo é studiosissimo di storie, ha qualche tintura di poesia, ed un cosí numeroso studio de libri volgari, che forse fuori di quello non vi sarà cosa buona, che anche nel suo non abbia avuto l'ingresso ». Sul Bonuomo e sullo Zito, cfr. *Teatri di Napoli*, pp. 65-8, 95, 121, 778. Le notizie sul secondo riescono tanto piú interessanti in quanto egli fu tra i primi e migliori scrittori dialettali di Napoli, noto per un dotto e arguto comento alla *Vaiasseide* del Cortese (Napoli, 1628). Si veda sopra, in questo volume, pp. 41-2.

[2] La Sfessania (« quel ballo alla maltese, Ma a Napoli da noi detto è Sfessania ») è descritta cosí dal Del Tufo, nel suo noto ms. *Ritratto di Napoli* (Bibl. Naz., segn. XIII, c. 96, ff. 100-101: « Move in giro le man, natiche e piedi, Battendo e piede e man sempre ad un suono; Curva il petto sul ventre, e allor tu vedi Con grazia il ballator gir sempre a tuono: Porge in fòr l'anche, e vien dove ti siedi Con man, natiche e pié, cui gli altri sono Dietro a mirar, di che il primier fa cenno Con pié, natiche e man, con tutto il senno ». Descrizione, in verità, non molto evidente e che fa rinascere il desiderio di un'illustrazione degli antichi balli popolari italiani. Intorno alla Sfessania, cfr. anche *Cunto de li cunti*, ed. Croce, vol. I, p. 7.

il terreno dallo « scenario » col Pulcinella, erroneamente attribuito in questi ultimi anni a Giambattista della Porta: le menzioni piú antiche restano quelle del *Viaggio del Parnaso* del Cortese (1621) e dei *Balli di Sfessania* (la cui data è il 1622)[1]. Ma nel medesimo anno del Cecchini (1628), Pulcinella appare in una commedia di Virgilio Verucci, e nel 1632 in un'altra, allora messa a stampa e forse composta parecchio tempo prima, ch'è lavoro di colui che è proclamato autore del tipo, il Fiorillo. Forse non si andrebbe lungi dal vero, facendo risalire l'introduzione del personaggio al primo decennio del Seicento.

Il nome appare, indifferentemente, nelle forme dialettali di « Policinella », « Pulicinella », « Polecenella », « Pullecinella » e simili, e in quelle italiane di « Pulcinella » e « Pulcinello ». La connessione con « pulcino », nonostante alcune irregolarità morfologiche di cui si toccherà piú oltre, non pare dubbia: e, a ogni modo, vivo era il senso del legame tra quel nome e quella immagine. Nei *Balli di Sfessania*, si ha a dirittura la forma « Pulliciniello », che rimane, per altro, singolare e senza riscontro nei testi napoletani. Un dotto e gentile amico[2] m'informa che in una farsa popolare, che ancora si recita nel carnevale a Rogliano e in altri luoghi di Calabria, e che nei personaggi e nelle allusioni storiche mostra di risalire certamente al Seicento, appare, accanto a « Trastullo », il personaggio comico di « Pullicino », ch'è vestito come il Pulcinella. Anche la maschera, dagli occhi tondi, dal naso adunco, sembra avere qualcosa di gallinaceo: e il medesimo è stato notato della voce, quale almeno sogliono modularla i burattinai nel far parlare Pulcinella[3].

---

[1] M. Vachon, *Jacques Callot* (Paris, Librairie de l'Art, s. a.).

[2] Il signor Vincenzo Parisio, di Rogliano.

[3] Racioppi, *Per la storia del Pulcinella* (in *Arch. stor. nap.*, XIV, pp. 181-189).

Al nome si aggiunge di solito un cognome, che si fissò poi in quello di « Cetrulo ». Ma, nella commedia che ci resta del Fiorillo, Pulcinella si annuncia come « Policinella de Gamaro de Tamaro Coccumato de Napole, nasciuto a Ponteselece, figlio de Marco Sfila e de Madama Sbignapriesto »; con che non vogliamo asserire che, in altre occasioni, non si chiamasse « Cetrulo », come vien detto già negli *Scenarî* del conte di Casamarciano, che appartengono agli ultimi decennî del Seicento. Del resto, il cognome « Cetrulo » era comune ad altri personaggi comici, di quelli a noi noti anche prima del Pulcinella: in un'operetta del bolognese Giulio Cesare Croce si trova « Coviello Cetrullo Cetrulli »[1]; e una commedia del Seicento s'intitola: *Le insolenze di Pascarello Citrolo*[2].

Spesso, anche, al nome e cognome segue l'indicazione della patria. Si è dato qualche peso al fatto che Pulcinella si dica nativo di Acerra: « presso le vicinanze dell'antica Atella », nota tendenziosamente il Dieterich, nel suo recente libro del quale si discorrerà piú oltre. Ma neanche codesto è un dato costante. Si è or ora visto che nella commedia del Fiorillo, la patria è Ponteselice[3]. Acerra era, tuttavia, già diventato il paese proverbiale di Pulcinella, negli anni in cui scriveva il Perrucci, ossia nella seconda metà del Seicento.

---

[1] *Teatri di Napoli*, p. 774.

[2] Ne è autore Melchior Rossi da Cori, e se ne legge il titolo negli annunzî che accompagnano *La Vendemia*, scherzo rustico di Manardo Catosi (Ronciglione, 1675).

[3] Ponteselice è un ponte sul « lagno » tra Napoli e Aversa. Non si ha notizia che vi fosse un paesello abitato; ma forse vi era un gruppo di case. Il luogo conserva ancora questo nome. Si veda su « Ponte a selice » uno scritto di C. Malpica, nel *Poliorama pittoresco*, a. I, vol. II, p. 186.

Si è dato anche speciale rilievo al fatto che l'innamorata di Pulcinella si chiami, spesso, Colombina; il pulcino, dunque, e la colomba [1]. E la prima commedia a stampa che sia finora nota, col Pulcinella, ch'è quella del Verucci, presenta, infatti, la servetta Colombina, innamorata di Pulcinella; ma né è commedia di autore napoletano, né Colombina è nome napoletano, né quella servetta parla il dialetto [2]. Nei *Balli di Sfessania*, Pulliciniello danza con la signora Lucrezia, il cui nome, tradotto in vecchio diminutivo napoletano, dà « Zeza »; e Zeza, in altre opere, appare infatti moglie di Pulcinella (*Canzone di Zeza*). Nella maggior parte delle antiche commedie, le amanti di Pulcinella si chiamano Rosetta, Pimpinella, Puparella [3].

Tutti questi nomi, cognomi e indicazioni di patria rispondono a una simbolica comunissima e a una satira popolare: simbolica tratta da ravvicinamenti con animali, e satira che ha di mira villaggi e paeselli prossimi alle grandi città, i cui abitatori appaiono al cittadino tipi osservabili di goffaggine. Anche a Coviello è dato, di solito, per cognome « Ciavola » (gazza), e Salvator Rosa recitava la parte di « Formicola ». Il moderno Sciosciammocca si fa spesso cittadino di Marcianise.

---

[1] Racioppi, op. cit., p. 181.

[2] Il femminile di « colombo » si dice nel dialetto napoletano: « palomma », e il diminutivo: « palommella ». Il nome di Colombina è tanto poco napoletano che, in questo dialetto, è stato alterato in « columbrina », nel significato di donna vana e civetta: « *Chi vo vedere a mugliera 'e Giacchino Miez'a mare [illegible]* » (*Canzoni politici del popolo napoletano*, p. [illegible]).

[3] Cornelio Lanci di Urbino scrisse, tra le altre commedie, *La Pimpinella*, Urbino, 1588 (Quadrio, II, P. I, p. [illegible]) che non mi è stato possibile vedere. — Nel dialetto napoletano esiste anche un femminile di « Pulecenella », che è « Pulecenellessa ».

Assai meno noto è l'aspetto del Pulcinella fiorilliano. Preziosa per la sua antichità sembrerebbe l'incisione del Callot [1], nella quale il personaggio è per la prima volta figurato. Mancano in essa alcuni tratti, diventati poi co-

Pulliciniello e la signora Lucrezia.
Dai *Balli di Sfessania* di J. Callot (1622).

stanti ed essenziali del costume di Pulcinella. Il cappello non è di forma conica; Pulcinella (oh stupore!) ha i baffi, e gli pende al fianco una daga di legno come all'Arlecchino. Il camiciotto e i calzoni sono simili a quelli posteriormente usati; ma tale foggia di veste è comune a molti altri personaggi ritratti dal Callot. La mezza maschera ha

---

[1] Il Dieterich, *Pulcinella*, pp. 252-3, dice che gl'impiegati del Museo di Napoli, « nonostante tutti gli sforzi e le ricerche durate ore intere », non riuscirono a trovargli la collezione Firmiana, dove si serba l'incisione del Callot. Dovevano essere assai distratti gli impiegati, in quel giorno: a me è stato facile averla in cinque minuti. E nella vicina Biblioteca Nazionale si vede la stessa incisione nel volume: *Toutes les œuvres de* Jacques Callot (à Paris, chez Israel Silvestre, 1662). I *Balli di Sfessania* contengono ventiquattro quadretti con quarantanove figurine di danzanti: il primo rame, ch'è come un frontespizio, ne presenta tre; tutti gli altri, due.

il becco adunco, ma non risulta che fosse nera. Non credo che si possano cavare da quell'incisione conclusioni sicure, giacché l'artista probabilmente si condusse, verso le figure comiche da lui osservate, con qualche libertà. Dalla commedia del Verucci si sa soltanto che Pulcinella andava vestito poveramente, da straccione; e il Perrucci lo descrive « tutto un pezzo, sgarbato di persona, con naso adunco e lungo, sordido, melenso e sciocco in tutti i gesti..... con un sacco a guisa di villano » [1]. Ho cercato invano altre figure di Pulcinella, quale soleva presentarsi nei primi tempi. Bisogna giungere al secolo decimottavo per trovare l'aspetto a noi noto; p. e., alla figura di Pulcinella, che ci offre il Riccoboni [2], poco diversa dalla moderna.

Pulcinella
nei primi anni del Settecento.
Dall'*Histoire du théâtre italien*
del Riccoboni.

Ma non si vuol negare, benché non risulti documentato, che il Pulcinella fiorilliano recasse la maschera nera e il « coppolone »; tanto più che si ha prova dell'antichità di un altro particolare del costume pulcinellesco. È noto che Pulcinella

---

[1] *Dell'arte rappresentativa*, p. [illegible].

[2] *Histoire du théâtre italien* (Parigi, 1728-31), fig. 15. — Una pretesa maschera del Pulcinella fiorilliano è nel Museo Filangieri di Napoli (*Catalogo*, p. 238). Sugli atteggiamenti del Pulcinella e delle altre maschere italiane nei balli, si vedano notizie nell'[illegible] *bellezza* (trad. ital., Livorno, 1761), p. 200.

viene spesso ritratto con un corno in mano (contro la iettatura? o simbolo di domestica abbondanza?); e cosí sta, in plastica, a guardia di botteghe, specialmente di commestibili, nei quartieri popolari di Napoli; e cosí, in carne e ossa, suole invitare il pubblico all'entrata delle baracche di giochi e curiosità. Ora, in un poemetto bernesco, pubblicato nel 1636, dal titolo *La tabaccheide*, del quale è autore un abruzzese, Francesco Zucchi da Monteregale, discorrendosi delle varie forme di tabacchiere e di altri recipienti da serbare tabacco, si leggono queste terzine:

Pulcinella col « corno ».
Dall'opera del Rehfues, *Gemälde von Neapel* (1808).

Ma pure, a dir il vero, trovo piú bella
Esser l'invenzion tra l'altra (*sic*) rara
Del galante buffon PULICENELLA.
Questa credo sarà piú accetta e cara
Di tutte l'altre, ch'ora vanno a torno,
E ch'ogniun cercarà d'averla a gara.
Potrà far questa a tutte l'altre scorno;
Ma qual ti credi, almo signor, che sia
L'invenzion che tanto lodo? — È un CORNO[1].

[1] *La tabbaccheide, scherzo estivo sopra il tabacco* di FRANCESCO ZUCCHI da Monteregale (stampata in primo posto, e con frontespizio particolare, tra le *Poesie* dello Zucchi, in Ascoli, 1636, appresso Maffio Salvioni). La dedica ha la data di Teramo, 1 giugno 1636, e la firma dell'editore Papirio Cancrini, del quale si leggono un sonetto e un madrigale in dialetto napoletano all'autore. Il passo citato è nel

Perché « invenzione »? Forse Pulcinella si servì talora sul teatro di un corno per tabacchiera: o il corno, che egli recava in mano, faceva pensare all'autore che si potesse ridurlo a tabacchiera, a somiglianza dei cornetti nei quali si serbava la polvere da sparo? A ciò non saprei dare risposte soddisfacenti: ma che già il Pulcinella, nella prima metà del Seicento, facesse uso del corno, per uno o per altro scopo, con una o altra intenzione buffonesca, ci sembra che, da questi versi, risulti chiaro.

---

c. 4, p. 85; e mi è stato indicato dall'amico Luigi Riccio. — Lo Zucchi fu autore anche di drammi musicali: cfr. *Teatri di Napoli*, p. 180 e dell'*Origine della famiglia Cantelma e il fiume Gizzo*, disegno panegirico in versi (Napoli, E. Cicconio, 1653).

II

I precedenti del Pulcinella
La questione dell'origine antica romana

Con le notizie e i chiarimenti dati intorno all'attore che primo introdusse sui teatri il nome di Pulcinella, e intorno allo stato civile e all'abbigliamento primitivo del personaggio, non s'intendono, di certo, risolute tutte le altre quistioni, che si sono fatte o si possono fare intorno all'origine di Pulcinella. Riassumerò le più importanti in quattro capi, formolandole come segue:

I. — In qual modo è da intendere che il Fiorillo fosse (secondo l'espressione del Cecchini) inventore del Pulcinella? Questa espressione è usata in senso affatto rigoroso, come per indicare che il Fiorillo escogitò lui il nome o il tipo? O non potette, il Fiorillo, essere chiamato « inventore » in quanto elevò agli onori delle sue rappresentazioni e fece valere con l'arte sua, il personaggio di Pulcinella, ch'egli tolse a comici più volgari, a umili divertimenti di villaggio, a una oscura tradizione teatrale processionale? Non potevano il nome, e forse in tutto o in parte il vestito, e alcuni tratti del carattere, essere anteriori, come distintivi appartenenti a personaggi comici, simili in parte a quelli che rappresentò poi il Fiorillo?

II. — Se il personaggio, o alcuni elementi di esso, sono anteriori al Fiorillo, di quanto sono anteriori? Si ha un limite determinabile? E non potrebbero quegli elementi

risalire all'antica commedia popolare romana, perpetuatasi in forma corrotta e rozza durante il Medioevo?

III. — Posto che a questa seconda domanda si risponda negativamente, e che si tenga fermo o all'invenzione totale del Fiorillo o a un'invenzione non molto da lui remota, e non si ammetta alcuna connessione tra il personaggio di Pulcinella e la commedia popolare romana, sorge una questione piú generale. Se non proprio Pulcinella particolarmente, non poté la nuova commedia italiana (di cui la cosí detta commedia dell'arte e la commedia pulcinellesca sono gruppi e sottogruppi) derivare, in parte, dalla commedia popolare romana per trasmissione storica? In questa ipotesi, Pulcinella si riattaccherebbe bensí, anch'esso, alla commedia popolare romana; ma indirettamente, per la mediazione dell'ambiente storico-letterario, di cui sarebbe o piú recente o rinnovato prodotto.

IV. — E si ammetta o no questa trasmissione storica, non bisognerebbe sempre porre una relazione tra la commedia popolare romana e la nuova italiana, in quanto prodotti del medesimo spirito etnico, di cui sarebbero effetti le somiglianze tra le due commedie, o, almeno, molte di codeste somiglianze?

Come si vede, alcune delle indicate questioni superano il personaggio di Pulcinella, che vi è considerato come caso particolare di un fatto generale; onde importa, tanto piú, cercare di risolverle.

E dico subito che il dubbio, espresso in primo luogo, mi sembra affatto ragionevole. Cosí, un nostro contemporaneo non avrebbe nessuna titubanza ad affermare che il personaggio comico di Sciosciammocca è stato inventato dall'attore Scarpetta; eppure lo Scarpetta medesimo racconta, in un suo dimenticato libercolo [1], ch'egli fu con-

---

[1] *Don Felice*, memorie di Eduardo Scarpetta (Napoli, 1883), p. 103.

dotto ad assumere quel nome per aver rappresentato la prima volta con buon successo il personaggio di « Felicetto Sciosciammocca » in una vecchia farsaccia. E, oltre la mera possibilità, saremmo disposti a trovare qualche probabilità nella cosa, non tanto a cagione dell'aneddoto narrato dal Galiani [1], quanto per il fatto del rapido moltiplicarsi dei Pulcinelli, ancora vivente il Fiorillo: il che suole accadere di rado, quando un personaggio sia invenzione affatto individuale e caratteristica dell'attore che lo introduce. E c'è, poi, anche il nome « Pulicinella », in una forma femminile che non si trova nel vocabolario napoletano di quei tempi: giacché « pullecino » (pulcino) dà il diminutivo « pullecciniello », e il femminile « pullanchella », non mai « pulicinella »; mentre, d'altra parte, troviamo cognomi anteriori di « Pulcinella » (esempio del Cinquecento, riferito dallo Scherillo; esempio del secolo precedente, un Jesu Polcinella del 1484, recato da me [2]), che parrebbero indicare l'esistenza di una forma diversa, ma più antica. Certo, desta qualche maraviglia non trovare menzionato il personaggio dal Del Tufo e da altri scrittori napoletani, anteriori al Cortese; ma questo fatto non è argomento risolutivo, e, neppure, molto forte. In conclusione, se un erudito scoprisse, una volta o l'altra, il nome teatrale di Pul-

---

[1] Lo Scherillo ha avuto innanzi, di quell'aneddoto, una traduzione francese: l'originale italiano è nell'articolo « Pollicinella », del *Vocabolario napoletano*, detto *degli Accademici Filopatrìdi*, edito a Napoli dal Porcelli nel 1789.

[2] Scherillo, op. cit., pp. 68-9; Croce, *Teatri di Napoli*, p. 689 *n*. Un mascheramento di *Pulcinella* è anche, probabilmente, il noto cognome « Polsinelli ». [Lo stesso nome si trova in documenti dell'alta Italia; e un Bonifacio figlio « *quondam domini Pulzinele a Carceribus de Verona* », menzionato in un documento padovano del 1294, fu ricordato da me in *Critica*, II, p. 389 *n*].

cinella prima del Fiorillo, non me ne maraviglierei [1]. E meno ancora mi maraviglierei se accadesse d'imbattersi nelle parole « pullicino » o « pulliciniello », usate come denominazioni burlesche, se non propriamente teatrali [2].

Parimente, dell'ipotesi proposta in secondo luogo, non mi sembra che si possa negare la mera possibilità. Le sopravvivenze dell'antichità classica sono tante; perché mai non potrebbero essere tra esse qualche particolare del vestito di Pulcinella, il nome di lui, e facezie e invenzioni che entrano nelle rappresentazioni comiche di quel personaggio? Ma sta il fatto che tutte le somiglianze finora

---

[1] Il Dieterich, *Pulcinella*, richiama l'*histrio personatus*, che appare nell'*Antonius* del Pontano, in compagnia del cantastorie; ma riconosce egli stesso che quella menzione, se attesta l'esistenza di figure buffonesche teatrali in Napoli nel secolo decimoquinto, non dice nulla di particolare intorno al Pulcinella.

[2] [Ezio Levi, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV* (Firenze, 1908), p. 308, crede di trovare menzione di Pulcinella in una canzone dell'aretino Giovanni de Bonis, che viveva in Lombardia nella seconda metà del Trecento; nella quale canzone, parlandosi della discesa dell'imperatore, si dice che l'aquila, prima « stracciata », ora verrà « perseguendo i pulcinelli Perché voltan mantelli E mutansi di senno in ora in ora ». Ma a me sembra che « pulcinelli », in quei versi, non voglia significare altro se non « piccoli pulcini » (in relazione con l' « aquila »): cfr. *Critica*, VII, p. 142. — Vittorio Fainelli, *Chi era Pulcinella?* (in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, LIV, pp. 59-61), delinea una biografia di quel signor Pulcinella delle Carceri (p. 217 *n*), vissuto in Verona nella seconda metà del Dugento; e asserisce, senza provare, che era un ridicolo voltafaccia politico, e che, perciò, diventato proverbiale, esso appunto è ricordato nei versi del De Bonis, ed assai probabilmente dette origine alla maschera di Silvio Fiorillo. Riconfermando il detto di sopra, e cioè che niente vieta che il nome comico di Pulcinella sia più antico della sua apparizione e notorietà teatrale nella persona del Fiorillo, a me non pare che queste nuove congetture abbiano fatto progredire la questione dal punto in cui io la lasciai or sono dodici anni].

escogitate si spiegano agevolmente mercé la generazione spontanea: cosí quelle dei simboli e nomi animaleschi e di certe particolarità del vestiario (per la qual parte i confronti sono tanto piú malsicuri in quanto regna incertezza circa il vestito dello stesso Pulcinella fiorilliano), come le altre relative ad alcuni tratti del carattere comico. Nel libro di Alberto Dieterich, dedicato a Pulcinella, alle pitture murali pompeiane e ai drammi satirici romani, la questione è trattata di proposito: ma non vi si trova nulla che valga a dimostrare la sopravvivenza classica: anzi, in ultimo[1], si ha la confessione dell'autore che riconosce non dimostrabile storicamente il nesso tra Pulcinella e il buffone della commedia antica. Anche i pochi indizî, che egli riesce a raccogliere a favore della sua tesi, non reggono alla critica. Che Pulcinella riproduca l'antico osco *cicirrus*, sarebbe congettura avventata, anche se quel vocabolo fosse (come non è) ben documentato, veramente osco, e significante veramente « gallo ». Circa i cognomi « Polcinella » o « Pulcinella », dianzi citati, il Dieterich osserva: « Il meno che da essi è permesso concludere si è: che, se un tal soprannome poteva esser in uso, assai probabilmente era già congiunta col nome di quell'animale una determinata e sviluppata rappresentazione ». Certamente, ma non già una rappresentazione di personaggio teatrale: al modo stesso che, quando diciamo di un tale « anima di pulcino », l'espressione non ci è suggerita né da un personaggio teatrale, né in particolare dal Pulcinella. Al Dieterich sembra che vi siano tracce del nome di Macco nella parola « maccheroni » e nel nome boccaccesco di « Buffalmacco »: il che, se anche fosse, non indicherebbe la trasmissione del personaggio comico, ma di un semplice elemento verbale

[1] Op. cit., pp. 237-8.

Una sottigliezza, che sfugge alla discussione, è la parola « Macco », ritrovata nella correzione fatta nell'undecimo secolo da un copista dell'*Apologia* di Apuleio [1]. A tutto ciò il Dieterich medesimo sembra dare e non dare importanza; ma molta ne dà sicuramente a un altro indizio: « L'unico nome che si possa realmente seguire dall'antichità fino a oggi, nel periodo greco, nell'osco, nel latino, e nell'italiano, è quello di « *sannio* », diventato lo « zanni » della commedia dell'arte: connessione riconosciuta da un pezzo »; al qual proposito cita il Riccoboni e il prof. De Amicis [2]. Duole di dovere togliere al valoroso archeologo anche quest'ultima illusione; ma alla derivazione di « zanni » da « *sannio* », escogitata dalla filologia del secolo decimottavo, nessuno piú crede. « Zanni » o « Gianni », o « Zuane » o « Giovanni », è il nome del servo sciocco bergamasco, com'è provato da infiniti documenti; i quali escludono di fatto il « *sannio* » [3], al che per altro sarebbe dovuta bastare la semplice considerazione fonetica e morfologica.

---

[1] Secondo il CARAVELLI, *Chiacchiere critiche* (Firenze, 1889), pp. 78-9, « in alcuni paesi perfino il cappello pulcinellesco, il ' coppolone ', è detto ' muriuni ', da *moriones*, come anche si chiamavano i buffoni dell'antica commedia ». Ma « muriuni » di alcuni dialetti meridionali, nel significato di una foggia di cappello, deriva, evidentemente, dal « morione » soldatesco. — Il Capasso mi comunica che, nel 1869, aprendosi in Napoli la nuova strada del Duomo, si trovò, poco lungi da questa chiesa, una cantina, nella quale si notò dipinta sul muro una figura di *Maccus* (come sui muri delle taverne popolari si vedono ora dipinti i Pulcinelli). Lo scavo fu annunziato nella *Gazzetta di Napoli*; ma non se ne conserva notizia nell'Archivio del Museo, né allora s'erano cominciate a pubblicare le *Notizie degli scavi*, come avvenne dipoi per iniziativa del Fiorelli.

[2] Op. cit., p. 236.

[3] Si veda ora per tutti D. MERLINI, *Saggio di ricerche sulla satira contro il Villano* (Torino, Loescher, 1894), pp. 120 sgg. Cfr. RASI, *Comici italiani*, I, pp. 462-3. Ho innanzi una commedia *Il Pantalone impazzito*

Cosicché, mi pare difficile che, per questo secondo capo, dopo tanti sforzi di buona volontà, si riesca a trovare prove o indizî circa la derivazione antica del nome e dell'aspetto del Pulcinella. E il medesimo è da ripetere, press'a poco, per il terzo gruppo di questioni, estendendo al caso generale quel che si è detto del caso particolare. Le rappresentazioni volgari del Medioevo presentano grande oscurità; e, per quel che riguarda l'Italia meridionale, non si sa di esse a dirittura nulla. Certamente, qualche rimasuglio poté trascinarsi nei secoli e sboccare in fine (tenue rivoletto dal lungo corso) nel nuovo teatro italiano. Ma il fatto non è documentato, e della stessa commedia popolare romana si hanno scarse e povere notizie.

In ciò anche sembra convenire il Dieterich, il quale è portato di conseguenza a dare importanza principale alla considerazione dell'elemento etnico. Egli, che pure si è travagliato per suo conto a rintracciare la trasmissione storica, dice, in ultimo, che la questione deve essere posta diversamente da quel che hanno fatto i dotti italiani: non si tratta di rintracciare la trasmissione storica (cosa im-

---

di Francesco Righello mantovano (Viterbo, 1613), nella quale sono « Coviello dottor napolitano » e « Zanne servitore bergamasco »: e, nel corso della commedia, « Zanne » è chiamato « Zuane ». Voglio notare a questo proposito come manchi di base sicura il ravvicinamento tante volte fatto, dell'abito a scacchi dell'Arlecchino coll'antico *cosacculus* (cfr. anche Dieterich, op. cit., p. 145). L'abito antico dell'Arlecchino sembra fosse diverso di quello che poi prevalse, come si può vedere dalle due tavole del Riccoboni: e chiaramente dal seguente brano del Cecchini (op. cit.), contemporaneo alla trasformazione: « L'abito adunque vorrebb'esser moderato, il quale s'è molto allontanato ed a gran passi discostato dal convenevole, poscia che, invece dei tacconi e rattoppamenti (cose proprie del pover'uomo), portano quasi un volume di concertate pezzette, che li rappresentano morosi lascivi e non servi ignoranti... Sì che lo sconcerto dell'abito par che indichi quello dell'ingegno ».

possibile), ma di affermare la somiglianza nelle opere delle due letterature teatrali, distanti tra loro per lungo intervallo di secoli, ma nate sullo stesso suolo e presso lo stesso popolo. Per lui, insomma, Napoli è il terreno proprio di Pulcinella e di altrettali personaggi, e del genere di rappresentazioni teatrali nelle quali essi entrano: qui è pianta indigena, altrove è esotica o a malapena acclimatata. Di qui la processione dei Pulcinelli mosse nell'antichità, come nei tempi moderni; e di qui moverà probabilmente di nuovo, nell'avvenire!

A questa teoria è da fare un'obiezione preliminare: che delle antiche atellane e delle *fabulæ satiricæ* si sa troppo poco da potere stabilire la base stessa dell'indagine, la somiglianza o l'identità di quelle commedie antiche con le commedie italiane delle maschere. Si possono notare, di certo, somiglianze evidenti: ci sono stati serbati i titoli di *Maccus caupo*, *Maccus virgo*, *Maccus miles*, *Macci gemini*, cui corrispondono a capello i moderni *Pulcinella tavernaro*, *Pulcinella sposa*, *Pulcinella capitano*, i *due*, i *tre*, i *quattro Pulcinelli simili*. La ghiottornia e voracità degli antichi buffoni è tratto che riappare in Pulcinella. Anche le antiche commedie erano spesso piene di avvenimenti miracolosi e di stregonerie; e, talvolta, si atteggiavano a parodie di opere letterarie [1]. — Ma, se conoscessimo quelle antiche produzioni, è assai probabile che scopriremmo, accanto a queste somiglianze (e forse ad altre, meno generiche), molte e profonde differenze. In ogni modo, accertate che fossero somiglianze e differenze, bisognerebbe spiegarle nelle loro cause; e qui pare che il Dieterich si affretti troppo quando postula subito uno spirito etnico, produttore costante degli effetti medesimi. Di questo fattore etnico si è assai abusato, e, col tirarlo in ballo, gli storici si sono

[1] Dieterich, op. cit., pp. 260 sgg.

risparmiati parecchie analisi, delle più difficili; onde è venuto ora in discredito. In realtà, pur non potendosi negare la persistenza più o meno lunga di alcune qualità di temperamento, naturali o acquisite (ma sempre superabili e contingenti, non necessarie o fatali), queste sono da considerare come una forza tra le forze, e non si può riconoscerne l'azione più o meno grande, se non dove tutte le altre forze sono state dallo storico prese in esame. A procedere in altro modo, si foggiano spiegazioni soltanto apparenti. E questo esame non si può neppure tentare in una questione, per la quale, come si è veduto, manca la base dei fatti sui quali l'esame si dovrebbe esercitare.

Appoggiato allo spirito etnico, che, mentre da un lato gli porge pronto il criterio di spiegazione delle somiglianze, vale anche (con un circolo un po' vizioso) a dargli notizia e certezza di esse somiglianze, il Dieterich procede oltre, e si mette a vagheggiare un'integrazione e restituzione delle atellane e *fabulæ satiricæ* col mezzo delle moderne commedie pulcinellesche. Quando le linee e i frammenti superstiti di una vecchia figura distrutta (egli dice) coincidono con le parti di una figura conservata, è lecito concludere che anche il resto debba, nell'insieme, coincidere. Non già che si possa pretendere di ricostruire le antiche composizioni drammatiche nei singoli versi, nei singoli motivi, nella peculiare successione delle scene (il che sarà possibile solo in rari casi), ma si tratta di ricostruirle nella loro essenza drammatica, e rivedersele innanzi con uno sforzo di fantasia scientificamente guidato. — Riconosco la legittimità in genere di queste ricostruzioni congetturali, che sono tanta parte della ricerca storica; e ammetto altresì che, nel caso presente, la moderna commedia italiana dell'arte, e quella napoletana in ispecie, avrebbe un certo diritto di precedenza a essere tenuta presente. Ma la scarsezza dei dati, serbati dai monumenti figurativi e

dalle opere letterarie, offre campo cosí largo alle piú svariate congetture e ricostruzioni, che il lavoro, se è guidato dalla critica, riesce assai magro, e, se dalla libera immaginazione, antiscientifico. Il Dieterich avrebbe avvertito meglio questa difficoltà, se non si fosse lasciato dominare di soverchio dalla sua fede nello spirito etnico. Supposto quest'ultimo cosí costante da somigliare a un rame, che stampi a grandi distanze di tempo le medesime incisioni (tutt'al piú, tirate con diversi colori), è chiaro che, avendo innanzi alcuni brandelli di un'incisione antica e la prova completa di un'incisione piú moderna, si possa ricostruire esattamente la prima con la seconda. Ma i prodotti storici non sono tirature di una medesima stampa, o copie di uno stesso quadro, o cristalli dei quali, dato il frammento, si ricostruisca l'intero. I brandelli restano brandelli, qua e là rattoppati alla meglio; e i frammenti, poco piú che frammenti.

L'altro aspetto della questione è: se nella commedia dell'arte moderna si ritrovino attitudini spirituali antichissime delle popolazioni italiane, manifestatesi già nella commedia antica. Ma, sempre a cagione delle scarse notizie che si hanno intorno a questa, giova piuttosto, per rispondere alla domanda, interrogare con esame comparativo tutte le altre fonti, senza andarsi a cacciare proprio nell'angolo piú buio della letteratura antica [1].

Piú dispiacevoli, perché insanabili, sembrerebbero le risposte negative, che sono stato costretto a dare ai tre

[1] Il ravvicinamento della nuova commedia dell'arte con la commedia popolare antica fu fatto già assai per tempo; p. e., dal Davanzati, il quale, traducendo le parole degli *Annali* di Tacito (IV, 14): « *Oscum quondam ludicrum* » con: « questi, già mattaccini », annotava: « O Zanni o Ciccantoni, che, come gli antichi Osci e Atellani, ancora oggi con goffissima lingua bergamasca o norcina, e con detti e gesti sporchi e novissimi, fanno arte del far ridere e corrompere la gioventú, e non sono da' cristiani, come allora da' gentili, cacciati via ».

primi gruppi di domande, concernenti l'efficacia non già etnica ma storica (per trasmissione ininterrotta) della commedia popolare romana. Tuttavia, meglio considerando, si prende conforto, e sorge il pensiero che quell'ignoranza, in fondo, non è di grave danno per l'intelligenza storica della commedia moderna. Posto anche che un filo di tradizione congiungesse la commedia dell'arte all'atellana, quel filo non potrebbe essere se non tenuissimo: la costumanza di recite improvvisate o condotte su scenari tradizionali, fatte nei villaggi o per le piazze delle città durante il Medioevo: la continuazione ininterrotta di qualche motivo, di qualche nome comico, di qualche particolare di vestiario o di mascheramento buffonesco, di qualche facezia. E nient'altro. Si ripensi a quel che potevano essere le rappresentazioni istrioniche nella rozza vita feudale, e in quella meschina delle piccole città marinaresche italo-bizantine dell'alto Medioevo: e si vedrà che non si può andare a cercare in esse l'origine della commedia popolare italiana moderna.

La medesima osservazione vale in particolare per la figura di Pulcinella. Poniamo che si scopra domani un documento medievale, la decisione di una sinodo episcopale, una carta giudiziaria, una cronaca, un ritmo satirico, che ci rechi un nome d'istrione o di buffone, che sia forma arcaica o latinizzata del nome « Pulcinella ». O poniamo che in una miniatura di codice o in qualche frammento di bizzarra scultura ornamentale di cattedrale[1], si ritrovi una figura con la mezza maschera e il cappello conico di Pulcinella. Quale sentimento ispirerebbe una scoperta di

[1] Anche nell'Italia meridionale vi ha esempi di queste sculture bizzarre, come i due gruppi osceni, di un uomo e di una scimmia, di uno scimmione e di una donna, costituenti le basi delle colonne che ornano la porta della cattedrale di Acerenza.

questa fatta? A parlare schietto, come erudito (e, in particolare, se quella scoperta la facess'io), a me balzerebbe il cuore dalla gioia. Ma, dominato quel sentimento di gioia che è connesso al mestiere, procurerei di non smarrire il buon senso e di riconoscere che quella scoperta avrebbe valore di mera curiosità. Che cosa di nuovo, infatti, se ne ricaverebbe? Che l'antichità ha lasciato molti detriti nella lingua e nel costume? Sapevamcela! Ma ciò, in ogni caso, non spiegherebbe se non qualche particolarità secondaria, qualche precedente materiale, dell'origine di Pulcinella e della nuova commedia italiana. Quel che preme conoscere della commedia italiana moderna, e del Pulcinella, non sono i piccoli addentellati, per cosí dire, estrinseci, dell'una o dell'altro, ma la loro vita piena e attiva, nella luce della storia. Occorre, forse, ricordare che questa vita è condizionata, in tutta la sua parte sostanziale, dalla civiltà del Rinascimento, dall'ambiente delle corti, dalla creazione dei teatri stabili, dalle disposizioni spirituali e dai costumi d'Italia, e delle varie parti d'Italia, nei secoli decimosesto e decimosettimo? Se gli eruditi potranno dare notizia piú completa delle rappresentazioni popolari medievali e dei resti della latinità che vi si notano, tanto meglio; ma la spiegazione della commedia moderna è nei tempi moderni, e non nel Medioevo o nell'antichità. Le tradizioni del Medioevo e dell'antichità serviranno a chiarire, p. e., perché il personaggio prendesse piuttosto il nome di Pulcinella che un altro, piuttosto quella maschera che un'altra, o apparisse, nelle manifestazioni piú antiche, prima con alcuni tratti di carattere che non con alcuni altri. Cose anche queste, che hanno il loro interesse, ma secondario e ristretto. Dire, come molti usano, che il germe era antico, e che si sviluppò subito che si ebbero le condizioni adatte, è appunto un semplice modo di dire. Né quei rimasugli antichi sono propriamente « germi »; né il fatto storico

consiste nel solo « germe », ma anzi in quello e in tutte le altre cose, che si chiamano « condizioni »[1].

Importanza anche minore ha la domanda formulata in primo luogo. Sia pure che Silvio Fiorillo trovasse già in qualche parte il personaggio di Pulcinella: certo è che da lui comincia la serie delle creazioni comiche importanti, che presero quel nome. I predecessori del Fiorillo non attirarono l'attenzione o furono dimenticati: il che, nella storia, vuol dire (salvo il caso, qui poco probabile, di dispersione o distruzione di documenti) che erano trascurabili, perché non uscirono dal comune e non spiegarono efficacia.

— Non si sa nulla del Pulcinella prima di Silvio Fiorillo; ma, se qualcosa se ne potesse sapere, l'importanza ne sarebbe assai scarsa. — Non si sa nulla circa l'efficacia della commedia popolare romana sulla moderna commedia italiana; ma quel che per avventura se ne potesse conoscere, gioverebbe a illustrare soltanto particolari secondari. — È impossibile, nello stato presente delle fonti, istituire un vero confronto, e molto meno indagare le cause delle somiglianze, tra la commedia moderna italiana e la commedia popolare romana; la questione della costanza etnica, delle attitudini e consuetudini antiche persistenti nella vita italiana moderna, si deve tentare di risolvere per altre vie e in altri campi di osservazione. —

Ecco le conclusioni, alle quali mi pare che ci si possa fermare per ora, nella vessata questione intorno alle origini antiche del Pulcinella e della commedia dell'arte.

---

[1] Il Caravelli (op. cit., pp. 75-6) e il Novati (in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, V, p. 278) notavano una certa contradizione nello Scherillo, op. cit., quando, pur dichiarando il Pulcinella nato al principio del Seicento, ammetteva una qualche tradizione della commedia popolare antica. Ma la contradizione dello Scherillo era forse piuttosto di forma che di sostanza, e sparisce nel modo in cui abbiamo ora chiarita e formolata la tesi della « modernità », la quale non esclude la possibilità di rimasugli antichi.

III

Per la storia del Pulcinella

Lasciando la preistoria, parliamo ora della storia propriamente detta, ossia dei Pulcinelli che ci sono noti per le commedie letterarie, per gli scenari di quelli improvvisate, per le notizie e gli accenni serbatici in documenti di varia sorta. Questa storia, pel Sei e Settecento, è stata già bravamente schizzata dallo Scherillo, e io vi ho fatto, altra volta, alcune aggiunte [1]. Ma migliori e più copiose posso farne ora, specialmente per quel che riguarda il Seicento, ossia, appunto, per il periodo più antico.

In forza delle osservazioni già esposte, non è il caso d'insistere sulla definizione del « tipo », qual era nei suoi principî. Nelle grossolane classificazioni pratiche dei comici, Pulcinella era un « secondo zanni », ossia una parte di sciocco e goffo. Dalle parole già riferite dal Cecchini, confrontate con ciò che scrisse poi il Perrucci, parrebbe doversi concludere che, tra i caratteri teatrali napoletani del primo Seicento, fossero bensì caratteri di vecchio, Colà e talora Pascariello, corrispondenti al Pantalone veneziano.

---

[1] Nel vol. sui *Teatri di Napoli*. — Che la storia del Pulcinella non si debba intendere nel significato dello svolgimento progressivo, ossia della progressiva formazione di un carattere, è una mia vecchia osservazione, che il Dieterich (op. cit., p. 257) accoglie.

e quelli di servi furbi, come Coviello, corrispondenti al Brighella; ma mancasse il carattere dello sciocco, corrispondente all'Arlecchino; e che perciò Silvio Fiorillo (« per far credere che anche la semplicità abbia loco d'albergare fra napoletani ») inventasse il « Policenella ». Ma il Cecchini si confonde poi nel definirlo: « Questo gustosissimo uomo ha introdotto una disciplinata goffaggine, la quale, al primo suo apparire, conviene che la malenconia se ne fugga, o almeno si concentri e stia rilegata per longo spazio di tempo ». Fin qui, sono parole che non dicono nulla; tranne quella « disciplinata goffaggine », che il Cecchini, subito dopo, cerca di spiegare: « Dissi disciplinata goffaggine, poscia ch'egli fa uno assiduissimo studio per passar i termini naturali, e mostrar un goffo poco discosto da un pazzo, ed un pazzo che di soverchio si vuol accostar ad un savio ». Queste parole designerebbero un carattere contraddittorio e assurdo, se non paressero piuttosto indicare che il Cecchini non riuscí bene a definire il personaggio che aveva innanzi alla mente, o che ne tenne presenti parecchi insieme, non riducibili a unico carattere [1].

---

[1] Del resto, il Cecchini riconosce l'assurdità delle « parte ridicolose », dicendo di queste: « Si sono inventate alcune parti ridicolose tanto congiunte con l'inverosimile, ch'io non saprei trattar i suoi spropositi, se non andassi con la penna spropositando anch'io. Orsú tocchiamle senza punto trattar di riforma, perché bisognerebbe dar principio dal cervello, il quale si vede esserli cosí caro come s'avessero ereditato ogn'un di loro quello di Aristotele; diciam adunque i suoi mancamenti acciò che sappiano che sono conosciuti, ben che tollerati ». Cfr. anche la critica che fa il Perrucci, op. cit., p. 286, dei « Covielli » napoletani, che, « dall'arguzia passando alla sciocchezza, fanno un misto da non sopportarsi, perché o averanno da essere sempre arguti o sempre sciocchi; e, quando fanno da sciocchi, sono fuori della parte loro, ch'è di tirar l'intrigo con l'astuzia e con l'inganno ».

Il Perrucci, invece, non ritrae il personaggio di Pulcinella quale esiste, ma ne dètta le condizioni: cioè, delinea lui il personaggio quale vorrebbe che fosse, sciocco e nient'altro che sciocco. « I Pulcinelli (egli dice) devono dare nella sciocchezza e fuggire l'arguzia ». « Consistendo la detta parte in graziose sciocchezze di parole, di atti e travestimenti,... può avere qualche cosa d'apparecchio con qualche similitudine breve, paragonando, v. g., amore ad un porco, ad un asino, e gli amanti agli animali, o cose simili, ma vili; come può dettare una naturale sciocchezza, può avere qualche bisguizzo, o bisticcio grazioso e sciocco; qualche uscita, saluto ed altre cose ridicole, ma sciocche ed umili... »[1]. Che poi a questa formola ideale rispondessero i personaggi che i comici rappresentavano, è un altro discorso. Il miscuglio incoerente di furberia e di sciocchezza era, anzi, così frequente che il Riccoboni ne fu tratto a dire che nelle commedie napoletane i posti di Brighella e di Arlecchino erano occupati da due Pulcinelli, « *un fourbe et l'autre stupide* »[2].

---

[1] Op. cit., pp. 294-5. Si ricordi l'aneddoto del modo come recitava il pulcinella Andrea Ciuccio e dell'andata a Roma di quest'attore, riferito anche da me in *Teatri di Napoli*, p. 121.

[2] *Histoire du théâtre italien* (vol. II, Paris, 1731), pp. 318-9. « *Dans le pays* (soggiunge il R.) *l'opinion commune est que c'est de la ville de Benevent, qui est la capitale des Samnites, qu'on a tirés deux caractères opposés, quoique habillés de même. On dit que cette ville, qui est située sur la hauteur d'une montagne et moitié au bas, produit les hommes d'un caractère tout différent. Ceux de la haute ville sont vifs et très actifs. Ceux de la basse ville sont paresseux, ignorants et presque stupides* ». Il Riccoboni si accorda che questa spiegazione è precisamente la stessa che si dà per i due zanni di Bergamo: ma preferisce di credere che l'origine vera sia quella beneventana, e antica, dai *sanni* (*Samnites*), che si perpetuarono sia nella commedia napoletana come nella lombarda. In verità, benchè talvolta Pulcinella sia detto oriundo di Benevento, non abbiamo trovato altra notizia della doppia forma del carattere come derivante da

Escluso, come si è già avvertito, lo scenario attribuito erroneamente al Della Porta [1], la piú antica rappresentazione letteraria del Pulcinella (secondo la giusta osservazione dello Scherillo) rimane quella del poemetto del Cortese, il *Viaggio di Parnaso* (1621). Nel quale s'immagina che, in una commedia recitata in Parnaso, un Pulcinella dica il prologo, mettendo in canzonatura i parlatori e scrittori toscaneggianti. La commedia è toscana; e Apollo prende le parti dell'arguto personaggio vernacolo contro i noiosi comici toscani. Ciò risponde al concetto informatore dell'opera del Cortese, rivendicazione dei diritti della poesia dialettale contro l'esclusivismo della letteratura colta [2]; onde sembra che il modo come vi si presenta Pulcinella fosse un'invenzione individuale del poeta, che ne fece il portavoce della sua critica; e non si può (come altri ha fatto) dedurre da esso che il Pulcinella usuale dei teatri servisse, allora, alla caricatura del toscaneggiante [3].

La prima rappresentazione drammatica del personaggio, che sia nota fin oggi (mi guardo bene dal dire che

---

doppio carattere della popolazione di quella città, la cui topografia ripugna a tale spiegazione, laddove quella di Bergamo si attaglia benissimo alla spiegazione del Brighella e dell'Arlecchino.

[1] Scenario tratto bensì da una commedia del Della Porta, ma non elaborato dal naturalista napoletano, scrittore di commedie erudite: i comici solevano conservare il nome degli autori delle commedie agli scenarî ch'essi ricavavano da quelle, raffazzonandoli a lor modo. Si vedano A. Valeri, *Gli scenarî inediti di Basilio Locatelli* (Roma, 1894), p. 10 *n.*; V. Rossi, *Una commedia di G. B. della Porta e un nuovo scenario* (in *Rend. Istituto lombardo*, Milano, 1896); Croce, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXIX, p. 214: onde sono da correggere Scherillo, op. cit., pp. 117-134, e Croce, *Teatri di Napoli*, p. 79.

[2] Si veda piú sopra in questo vol., pp. 133-144.

[3] Il Dieterich (p. 252) fraintende i brani dialettali del Cortese, citati dallo Scherillo, quando scrive: « *Ein Spötter ist er da auch, aber er ist mehr ein eleganter Liebhaber* ».

non se ne possa trovare qualche altra anteriore [1], è, come si è già notato, in una commedia, intitolata *la Colombina* di Virgilio Verucci, dottore di legge, accademico Intrigato di Roma, e scrittore drammatico fecondo, giacché *la Colombina* fu la sua undecima commedia. Stampata a Foligno nel 1628, venne ristampata in séguito a Ronciglione, s. a. (ma intorno al 1680), con alcune mutazioni, dovute di certo al posteriore editore, e col titolo anche mutato: *Pulcinella amante di Colombina* [2]. Un'altra ristampa, che non ho veduta, di Bologna, 1683, è citata nella seconda edizione della *Drammaturgia* dell'Allacci [3].

---

[1] Le commedie della fine del Cinquecento e del Seicento costituiscono un materiale non ancora largamente esplorato. Molte volte ho pensato che, avendo tempo e agio, converrebbe scorrere volume per volume qualche grande collezione di esse (p. e., quelle della Casanatense di Roma o della Nazionale di Firenze), con la certezza di trovare cose assai curiose e interessanti per la storia della letteratura teatrale non meno che per quella del costume.

[2] *La Colombina*, Comedia novamente data in luce dal sig. Vergilio Verucci, dottor di legge e accademico Intrigato di Roma, dedicata al molto illust. e reverendiss. sig. abate Gio. Mario Roscioli, canonico lateranense (in Foligno, appresso Agostino Alteri), 1628. È un volumetto di pp. nn. 113. La dedica ha la data di Foligno, 20 maggio 1628. — *Pulcinella amante di Colombina*, Comedia nuova del sig. Vergilio Verucci (in Ronciglione, s. a.). La dedica è firmata dal libraio Francesco Leone. È un volumetto di pp. 76. In questa ristampa manca il prologo che era messo in bocca a Pulcinello. Frittellino è sostituito da Tombolino, Burattino da Buffetto, solite mutazioni che si permettevano i rieditori delle commedie. Entrambi questi volumetti sono nella Bibl. Casanatense di Roma. — Lo Scherillo, op. cit., pp. 15, 71, cita due commedie di Giovanni Briccio intitolate altresì *Colombina*, e *Pulcinella amante di Colombina*: ma questa è di certo una svista, proveniente forse dal fatto che il Quaresio (vol. III, parte II, pp. 229-30) parla, nella stessa pagina, del Briccio e del Verucci.

[3] Allacci, *Drammaturgia*, ed. 1775, col. 658.

La commediola, in tre atti, presenta quattro coppie di personaggi: Magnifico e il servo Burattino, Capitano e il servo Pulcinello, Virgilio e il servo Frittellino, Flaminia e la servetta Colombina. Il Capitano ama Flaminia, la quale è amante riamata di Virgilio, figlio di Magnifico; e la commedia, passando attraverso le beffe fatte al Capitano, termina nei matrimonî di Virgilio con Flaminia e di Pulcinello con Colombina. Pulcinello si presenta sulla scena gareggiando di vanterie col suo padrone, il Capitano. Racconta, tra l'altro, come « *con uno reverso solo aggio tagliato a uno smargiassiello*[1] *nemico mio lo capo, le mano e le gamme, tutto a una botta* »: il che gli avvenne per averlo còlto nel mentre colui, accovacciato a terra, soddisfaceva un bisogno naturale: unica posizione che possa spiegare l'amputazione con un colpo solo del capo, delle mani e delle gambe. Racconta anche che il suo ritratto pende esposto nella latrina del Gran Turco, giacché, soffrendo costui di stitichezza, i medici gli avevano consigliato di guardare il ritratto di Pulcinello, il quale ispirava tanta paura da produrre effetti rapidamente purgativi. Dopo queste e simili vanterie, Pulcinello batte alla porta della signora Flaminia; Colombina si fa alla finestra, e ha luogo tra di essi una scena d'amore:

Col. Oh sei tu, Pulcinello? E ben, che bon vento ti mena da queste bande?

Pul. È vento de levante che m'ha gonfiate le vele per venire a vedere te, traditora, che m'hai robbato lo core. Però, rénnimelo pure, o dammene in chillo scambio tanto polmone. Se no, te donco quarela a lo tribunale d'Amore, e te farragio frustare.

Col. Tu non dici il vero, tristaccio. Io, sí, che ti voglio bene; ma tu mi burli!

[1] *Smargiasso*, bravaccio.

Pul. Anzi, dico la verità e tu dici la bugia. Ma sia come dici tu, che me contento di ciò che vòi; perché, quanto anco fusse lo vero quello che dici, me contentaria che lo mumo iesse alla reversa, pure che me volisse bene, e che la mia verità stesse sotto a la tua buscia....

In un'altra scena, il Capitano e Pulcinello sono messi in fuga dal vecchio Magnifico: il che, al solito, non toglie che entrambi i valorosi emettano canti di vittoria. Anche Colombina fa un mal tiro al Capitano, persuadendolo a venire travestito da muratore alla casa di Flaminia e somministrandogli busse, alcune delle quali toccano per iscambio al suo caro Pulcinello. Concluso il matrimonio di Flaminia, la servetta dice alla padrona:

..... Ma né anche io voglio più dormir cosí sola: voglio trovarmi un marito, se credesse farlo di stoppa. Se Pulcinello mi vòle, non voglio andar cercando altro. Ma dubito messi *mi* si sia scorrocciato per le perticate aúte.

Pul. (*che in questo è entrato*) Te lle renneró duppicate, traditora ladra, assassina, con licenzia della tua patrona!

Col. Or su, perdonami, Pulcinello mio, perché non l'ho fatto apposta.

Pul. Se sta cosí, te perdono, pure che me vogli bene.

Flam. Di questo te ne assicuro io, anzi che non passa mai giorno, ch'ella non ti nomini in casa mia, perché sempre sto pensando nel fatto tuo.

Pul. Oh, bene mio! che s'aspetta? oh che belle entembiano di mettere a no spitone tra due polpette!

Flaminia li lascia soli, e si ha un'altra scena d'amore nella quale Pulcinello interroga la sua futura intorno a parecchi particolari che gl' importano: se sappia preparare un antipasto, se sappia cuocere un pezzo di carne arrosto e lesso, e, finalmente, se sappia fare una frittata: svolgimento di allusioni oscene, che non è necessario trascrivere. Basti la conclusione:

PUL. Mo conosco ca tu si' mastra, e sàile fare de tutte le sorte; che però me sento io ancora aguzzare l'appetito. Mename in casa, per vita toia, ca io ancora t'aggio da dicere le mie virtú.
COL. Se non vòi altro che questo, andiamo!

Ma il personaggio è appena abbozzato e non vi ha nesso tra le varie parti che gli si attribuiscono.

Invece, la commedia col Pulcinella, scritta dall'introduttore stesso del personaggio sui teatri, Silvio Fiorillo, non delude del tutto la nostra aspettativa. Il personaggio ha, in essa, sufficiente determinatezza e vivacità artistica. È ghiottone, anzi vorace e insaziabile, spudorato, vigliacco, e, nel tempo stesso, burlone, insolente e furbo. « Il cavalier straccione » lo chiama un suo amico; ed egli si sente, nella sua svergognatezza, libero, lieto e sicuro. Anche i suoi imbarazzi e terrori sono passeggieri e gli tolgono soltanto per pochi momenti il buon umore.

La rarissima commedia del Fiorillo, quantunque catalogata nelle bibliografie, non è stata ancora studiata da alcuno. Ha per titolo: *La Lucilla costante con le ridicolose disfide e prodezze di Policinella*, e fu stampata a Milano il 1632, dal suo autore, che ne segnò la dedica con la data del 29 ottobre di quell'anno [1]. La tela è questa: Lucilla, figlia del vecchio Alberto, è amata dal capitan Matamoros e dal giovane Fulgenzio; Clarice, sorella del Matamoros, è amata dall'altro capitano, Squarcialcone, e dal vecchio Alberto. Il ruffiano Volpone, ch'è anche lui, per proprio conto, cotto di Clarice, promette a ciascuno di costoro di

[1] *La Lucilla costante con le ridicolose disfide e prodezze di Policinella* Comedia curiosa di SILVIO FIORILLO detto il Capitan Matamoros, Comico acceso, affettionato e risoluto, dedicata all'illustriss. et eccellentiss. sig. il signor Duca di Feria (in Milano, per Gio. Battista Malatesta, Stampatore R. C., 1632). Il volumetto è di pp. 8 innum., 175 num., piú una bianca. Esiste nella Bibl. Braidense.

aiutarli nei loro amori in contrasto. Volpone ha per amico e per compagno d'imbrogli Pulcinella [1]. E, lavorando insieme d'astuzia, riescono ad attirare Lucilla in casa di Fulgenzio, dove essa s'induce a promettere amore al giovane. Ma, nel corso dell'azione, Pulcinella prende a schernire e ingiuriare il capitano Matamoros: onde nasce una sfida tra i due. Il duello tra Pulcinella e Matamoros riempie l'ultimo atto. Cominciato l'assalto, il ragazzo Scaltrino, ch'è d'intesa, tira un laccio, che ha passato, senza farsi scorgere, tra i piedi del Matamoros, e fa cadere costui a terra, di piombo. Pulcinella è proclamato vincitore: e la commedia termina coi soliti matrimonî.

Volpone, il ruffiano, mettendo a parte delle sue nobili imprese il pubblico, presenta indirettamente Pulcinella. « Il tutto (egli dice) cerco di fare per poter vivere da gentiluomo e non lavorare, e conforme l'occasione me vo tutto gioioso e festevole con un mio amico, nominato Pulicenella, all'osteria; e così, per me e per lui, spendo e spando quel che ho e quel che non ho, perché tutti gli osti e bettolieri e magazzenieri mi fanno quanta credenza io voglio. Pulicenella mi fa ridere, e io a lui, e così stiamo allegramente fra di noi, lui detto il *Cavallo Strazzione*, ed io il gran *Barone di Campo di fiore* ». Altrove conferma: « Siamo amicissimi vecchi, e compagni nello studio dell'osteria del Cerriglio di Napoli » [2]. Ma vediamola in azione.

Volpone, avendo bisogno del concorso dell'amico per servire il suo cliente Fulgenzio, batte alla porta di casa per chiamarlo: Pulcinella risponde, egli stesso, schernendo

---

[1] Il Fiorillo usa indifferentemente « Policinella » e « Pulicinella ». Nella mia esposizione, adopero la forma italiana.

[2] Celebre osteria di Napoli, intorno alla quale si veda una mia noterella: *Un'osteria famosa di Napoli e una parola delle lingue spagnuole* (in *Napoli nobiliss.*, XV, 1906, pp. 159-160).

mente, di non essere in casa. Il dialogo tra i due è uno scoppiettio di motti e d'equivoci: Pulcinella finge di fraintendere ogni parola, di tirarla a significato offensivo e di adontarsi. Richiesto di cooperare a un imbroglio: « *Sí* (risponde subito), *vorraggio imbrogliare tutte li tavernare de Capua, de Napole e d'Averza* ».

Ricompare in un parapiglia che succede poco dopo, per compiere un atto veramente monellesco o lazzaresco, che è di schiacciare una vescica sul capo del Matamoros.

Pol. (*ridendo*) Ha, ha, ha, ha! Aggio chiú famme che suonno! Oh che brava vessicata è stata chella ch'aggio schiaffata ncapo a chillo Spagnuolo!

Vol. Ecco qui Licaone converso in lupo!

Pol. E becco lo lupo diventato n'aseno!

Vol. Olà, messer Policenella, tu ti rassembri all'orso, goffo e destro!

Pol. Oh, se me vedisse iocare de mano e de diente ntuorno a no piatto de maccarune! Ma sí, sí: tu m'hai visto. No magno buono, pre vita toia? Ma vorria che me vedisse n'autra vota, a le spese toie!

Vol. Di grazia, ma ti vederò presto giocar di piede sotto di tre legni.

Pol. E io a te da vraccia, de capo e de gamme, quanno sarai squartato. Che te ne pare? no responno buono?

Vol. E non andar in collera, che io burlo teco. Andiamo all'osteria, quando tu vòi.

Pol. E io perzí burlo, iamonce mò! *Chi ha tiempo no aspetta tiempo*, disse la canzona de gallo e de capone.... *gallo non è, ca non sai ched'è?*

Vol. Uh, goffo! e credi che non lo sappia? È la gallina!

Pol. *Merda nmocca a chi nevina*[1]! Ah, ah! ágiotege cogliuto[2]!

Vol. Ah, dunque, viene a me che l'ho indovinata?

---

[1] Scherzo da fanciulli, ancora popolare. *Nmocca*, in bocca, *nevinare*, indovinare.

[2] Ti ci ho còlto!

Pol. Ah, ah, te-a-ta, nevinata!

Vol. Non ti vergogni di esser cosí disutile?

Pol. Se nce so io, non ce so le masche [1], li diente, né le mole mie.

Vol. E questo è peggio! Non ti vergogni di andar mangiando per le piazze?

Pol. Sai perché mangio pe la chiazza?

Vol. Perché?

Pol. Perché, là aggio famma: chi sa si po avaraggio appetito pe la casa e non c'è che mangiare!....

Per porre in atto l'inganno, Pulcinella, fingendo di essere stato preso come servo della signora Cassandra, sorella di Alberto e zia di Lucilla, si reca sotto nome di Antuono (Antonio [2]) Cepolla a casa di Alberto, con un cestino di limoni. Avendolo Volpone presentato come suo amico, il vecchio Alberto lo manda in cucina a rifocillarsi. Ma, qualche ora dopo, Alberto torna sulla scena, esclamando pien di spavento: « Non posso discacciare quell'Antuono Cipolla de la cucina; non si vede mai satollo né di bere né di mangiare! ». E quando Volpone lo va a ricercare per i loro comuni affari, lo vede finalmente uscire, barcollante, con una lanterna in mano:

Pol. M'aggio pigliato sta lanterna, c'aggio buono trincato, e non ce averria veduto per iremenne a la casa.... Oh, comme è stato buono chillo vino verdisco d'Averza, chella lagrema de Somma e chillo grieco. Me sento l'nocchie mpeccecate, mpaglioccate, scazzate pe lo suonno [3].

Vol. Questo è Pelicinella; voglio stare ad udire ciò che si ciarla a sua posta.

Pol. Oh quanta stelle che stanno nciielo! E dov'è la luna? Ah, ah, l'aggio ntesa: se ne sarà iuta a cercare co lo sole e se gule-

---

[1] Ganasce.

[2] *Antuono* è, nel dialetto napoletano, sant'Antonio abate: *Antuono* il santo di Padova.

[3] « Gli occhi incollati e cisposi pel sonno ».

deno amorosamente. Oh, che me potesse pigliare una de chelle stelle pe me la mettere a sto cappiello! Quanta ponn'essere? Una, doie, tre, quatto, cinco, sei, sette, otto, nove.... Uh, uh! quanta neh, quanta neh! No le pozzo contare; se ne porria anchire [1] no sacco.

Vol. O che ignorantaccio, conta le stelle! Policinella! ferma là!

Pol. *(gridando)* Ohimé, iatevenne, signure mariuole, ca n'aggio né danare né feraiuolo [2].

Vol. Taci, non gridare! Non mi conosci che io son Volpone? Hai ben bevuto, che un uomo ti sembra uno squadrone?

Pol. Aggio vippeto buono e ngorfuto meglio [3]. Bona sera, sí' sulo?

Vol. Solo son io; non mi vedi? ed hai il lume in mano?....

Pulcinella recita con molta furberia la sua parte presso Lucilla, parlandole della zia ammalata e del desiderio che ha di rivederla, riuscendo cosí a trarla fuori di casa. Subito fatto il colpo: « *La soreca è ncappata a lo mastrillo* [4] (dice Pulcinella). *Io, a dicere lo vero, me ne vorria tornare a la casa de la segnora Lucilla a magnarme lo riesto de cierte maccarune, che aggio lassato, e me ne vorria ire a vevere chillo grieco* ». E torna alla cucina, e quando Lucilla, piangendo e dando in ismanie, lo chiama « infame »: « *De chesto io ve do ragione* (risponde), *ca sempe songo 'n famme e 'n appetito, e mo me ne vao a far collazione* ».

Ma Matamoros rapisce a sua volta Lucilla. Pulcinella gli corre dietro, gridando: « *Ah, spagnuolo, nemico delli maccarune!* » [5]. Piú oltre, lo incontra, e gli canta sul viso questa canzone:

---

[1] Empire.

[2] Il furto o la rapina dei ferraiuoli erano allora comunissimi, e quasi l'operazione ordinaria dei ladri di strada.

[3] « Bevuto bene e diluviato meglio ».

[4] *Mastrillo*, tagliuola.

[5] È probabile che tale espressione fosse popolare contro gli spagnuoli, e copertamente significasse: « nemici dei napoletani ». Altrove

La pecora, belanno, fa be-be;
Lo cavallo, anechianno, fa hi-hi;
Lo grillo, grisolanno, fa gri-gri;
E lo puorco, grugnanno, fa gru-gru;
Lo lucaro, veglianno, fa cu-cu;
Cantanno, il gallo fa chi-chi-richi;
Pigolanno, il pulcino fa pi-pi;
E, abbaianno, lo cane fa bu-bu.
La papera, stridenno, fa pa-pa;
La voccola fa spisso ancor co-co;
La gatta, maulanno, fa mià-mià;
Lo cuorvo, crositanno, fa cro-cro;
E l'aseno, arraglianno, fa hi-ho;
E tu, cantor di chiacchiere, di' mo,
Dimmelo priesto e chiaro, per tua fe'.
Qual è lo vierzo che convene a te?
Dimme lo vero, e no me lo negare.
Ch'aseno si', e l'aseno sai fare [1]!

Dopo un'ingiuria così sanguinosa, un duello è inevitabile. E Matamoros manda, per mezzo di Scaramuzza, cartello di sfida al suo insultatore. Questi è circondato da varie persone, che lo consigliano, lo confortano, lo vanno armando. Ma la paura gli prende, di tanto in tanto, il di sopra: « *O pover'ommo me, e a che sango arreduto!* ». Ricevuto il cartello, procura di leggerlo, egli che non sa leggere: « *Ca-ca, co-co, hi-hi, bo-bo, bu-bu... Tristo è mammato, e peo si tu!* ». Ma glielo leggono gli amici, i quali gli domandano che cosa si risolva di fare. « *No sarrò* (egli

---

(atto IV, sc. 18). Pulcinella dice al medesimo personaggio, alludendo alla miseria spagnuola: « *Va, lava le scotelle, Ca si spagnuolo mangiaravanelle!* ».

[1] Una filastrocca, quasi simile a questa, e che doveva essere usuale sui teatri, è riferita dal Perrucci, op. cit., p. 347. È evidente che l'attore della parte doveva avere una speciale virtuosità nel riprodurre le voci animalesche, qui accennate.

viene rispondendo), *ca m'è scommuosso lo cuorpo. Vedite, per vita vostra, se lo potissevo accordare, e accomodare sta cosa, con dareme isso d'accordio cinquanta carcacoppole e triciento secozzune* » [1]. Ma, poi, si rianima e manda il cartello di risposta, rigurgitante di contumelie, allo spagnuolo. E vi aggiunge alcuni comenti orali, tra i quali è notevole questo: « *Dille ancora ca è no truffapaga, e ca non è vero spagnuolo, ma de chille marrane, descacciate de Spagna* [2]; *e tu* (rivolgendosi al messo Scaramuzza), *tu va, mietteme li puorce a li cetrule, cornuto, sbruffapappa!* » [3].

I due avversarî sono a fronte: Pulcinella, armato, ha un corteo di guatteri, che lo confortano di « robe da mangiare ». Fanno ciascuno i proprî vanti. Si spartisce il sole, si misurano le spade, i padrini li perquisiscono per vedere se abbiano addosso qualche carta o fattura: Matamoros dà l'epitaffio per la sua tomba, nel caso ch'egli rimanga morto nello scontro; Pulcinella l'imita. Ma, anche a questo punto, dopo essersi tant'oltre impegnato, un pensiero di onorevole accomodamento gli traversa il cervello, e non tarda ad aprirsene con uno di quelli che gli stanno presso: « *Vide tu, si lo puoi quietare sto spagnuolo; ca me contentarraggio, d'accordio, che isso, co le mane sole*

---

[1] Busse e pugni.

[2] Questa riserva conferma interamente quel che ho osservato e congetturato altrove della prudenza che usavano i comici nel rappresentare, innanzi a spagnuoli, il personaggio del Capitano spagnuolo. Cfr. le mie *Ricerche ispano-italiane*, serie seconda (in *Atti dell'Accad. Pontaniana*, vol. XXVIII), pp. 25-6. Aggiungerò qui un aneddoto, che dimenticai di richiamare: del pulcinella Giuseppe (ma forse Bartolomeo) Cavallucci, che a Pesaro fu bastonato a morte da alcuni uffiziali spagnuoli per certi suoi frizzi contro la loro nazione (cfr. *Teatri di Napoli*, p. 696 *n.*).

[3] *Sbruffapappa* era, in quel tempo, anche soprannome di un popolare musico e poeta, del quale si leggono molte notizie nella *Tiorba a taccone* dello Sgruttendio.

proprie, me vaga frustanno a cavallo a n'asseno pe tutta la cetate de Capua, e che santarraggio, abbuffarraggio, e farraggio capotommole pe tutte le chiazze[1]. *Ca me dia schiaffune, buffettune e cauce quanto vo isso; puro che no me faccia commattere, ca m'è venuta la cuscella, frate mio!; e lassa fare a me, po! Ma comme venesse da te!* ». Pure, si risolve a porsi in guardia; e già sappiamo come il ragazzo Scaltrino, con la sua cordicella, gli procuri la vittoria.

Il finale degenera nella farsa; ma, nel resto, il Pulcinella di Silvio Fiorillo ci sta innanzi coerente e vivo; e a me sembra uno dei piú interessanti personaggi di questo nome, che ci presenti la letteratura teatrale[2].

Lo Scherillo dà notizia, nel suo saggio, della commedia di Giulio Cesare Monti, *Il servo finto*, pubblicata due anni dopo, nel 1634, a Viterbo, nella quale Pulcinella è un prestanome, toscaneggiante, pedante, amante disgraziato, e la parte di servo furbo è sostenuta da Pasquarello; di un sonetto del 1688, in cui Pulcinella è definito come il tipo della minchioneria[3]; dell'intermezzo del *Malade imaginaire* del Molière, in cui Polichenelle figura un avaro che, preso dai birri e messo al bivio, anzi trivio, di scegliere tra una dose di pizzicotti o di bastonate e il pagamento di

[1] « Salterò, mi gonfierò, farò capriole per tutte le piazze ».

[2] Il Fiorillo scrisse parecchie altre opere drammatiche: le egloghe pastorali l'*Amor giusto*, e *La ghirlanda*, la commedia *I tre capitani vanagloriosi*, e i drammi cavati dall'Ariosto, *La cortesia di Leone e di Ruggiero*, e l'*Ariodante tradito*: notizie e saggi delle quali, in F. Bartoli, *Not. stor. dei comici italiani*, I, pp. 22[illegible] e Rasi, *Comici italiani*, I, pp. 921-7. Io ho potuto vedere soltanto *La ghirlanda*, *I tre capitani vanagloriosi*, e *La cortesia di Leone e di Ruggiero*.

[3] Un'oscura allusione di questo sonetto è rilevata dal Novati, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, V, p. 278; ma neanche a me è riuscito di chiarirla a soddisfazione.

una certa somma di danaro, assaggia i pizzicotti, poi le bastonate, e finisce col pagare altresí la somma di danaro [1]. Si aggiunga, sotto la medesima data del 1634, la commedia, sfuggita allo Scherillo, di Francesco Guerrini romano, intitolata *I cinque carcerati*, dove Pulcinella fa da carceriere [2]. Ma tutti questi sono miseri o spurî rimasugli della vita del personaggio sui teatri.

Gli attori che rappresentavano da Pulcinella, come si è detto, si moltiplicarono subito: e, mentre era ancora vivo il Fiorillo, recitava a Napoli, in quella parte, per notizia del Cecchini, un Francesco, ch'è forse il Francesco o Ciccio Baldo, ricordato dal Perrucci [3]. Chi sa se il medesimo o un altro attore recitò nella commedia del Fiorillo, nella quale l'autore faceva, di certo, la parte del Matamoros? [4]. Circa il 1630, compare il celebre Andrea Calcese, detto *Ciuccio*, che si recò anche fuori Napoli, e morí nella pestilenza del 1656. In un documento del 1646, dell'Archivio dello spedale degl'Incurabili, si legge: « Si è conceduta la licenza alla compagnia dei commedianti comici di recitare nella stanza (*teatro*) di S. Bartolomeo, e capo di detta compagnia sia Policenella... » [5]. Il Perrucci ricorda anche,

[1] Il Dieterich (p. 253), per un curioso errore, dice che il *Malade imaginaire* fu recitato per la prima volta nel Palazzo Reale di Napoli, e nell'intermezzo fu introdotto il Pulcinella.

[2] *I cinque carcerati*, Comedia nova del sig. Francesco Guerrini romano (in Macerata, M.DC.XXXIV, si vendono al Morion d'oro). — Sul frontespizio, è una figura che credo ritragga Burattino, altro interlocutore della commedia.

[3] Op. cit., pp. 332-3.

[4] Nella lista degli attori della compagnia che recitava a Genova nel 1614, sono segnati i due Fiorillo, Silvio, da Matamoros, e il figlio Giambattista, da Scaramuzza: ma non è segnato alcun attore speciale, che facesse Pulcinella (cfr. Rasi, *Comici italiani*, I, p. 359).

[5] Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 128-9.

nella stessa parte, un Mattia Barra: sulla fine del Seicento (1685), andò a Parigi il pulcinella Michelangelo Fracanzano. In quel tempo, a detta anche del Perrucci, tanto il comico personaggio si era reso comune che, nel carnevale, tutti solevano mascherarsi da Pulcinelli [1].

Di questa voga teatrale, così ampiamente attestata, non restavano, per altro, documenti diretti, fintanto a me non accadde, or sono due anni, di acquistare la grande raccolta di scenarî della fine del Seicento, appartenuta già ad Annibale Sersale conte di Casamarciano, e messa insieme (almeno, uno de' due volumi) dal comico Antonino Passante, detto Orazio il Calabrese [2].

In tutti quei centottantatré scenarî ha parte il Pulcinella, che nelle compagnie napoletane sostituiva l'Arlecchino. E, come l'Arlecchino, anch'esso dava assai di frequente il titolo alle commedie: onde si hanno gli scenarî di *Policinella inamorato*, *Policinella burlato*, *Policenella dama golosa*, *Policenella ladro spia sbirro giudice e bala*, *Policenella pazzo per forza*, *Rivalità tra Policenella e Coviello amanti della propria padrona*, *Policenella sposa e sposa*, *Quattro Pollicenelli simili*, *Disgrazie di Policenella*. Negli altri, lo vediamo come servo o « solo » (che sono i casi più frequenti), ma anche come fornaio, oste, guardiano di monasteri, ortolano, villano, mercante, pittore, soldato, *sbriscio*, ladro, bandito, uomo di facoltà, padre, figlio adottivo. Spesso egli ha per amante o per moglie Rosetta, e, talvolta, Pimpinella o Puparella: non mai, Colombina. In questi scenarî, Coviello fa talvolta la parte del napoletano, gentiluomo o borghese, e Giangurgolo, quella del servo.

---

[1] Perrucci, op. cit., p. 294.

[2] Questa raccolta si trova ora tra i mss. della Bibl. Nazionale di Napoli, alla quale fu da me donata. Cfr. la mia notizia *Una nuova raccolta di scenarî* (in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXIX, pp. 211-14).

del padre, del carceriere, del bravo. — Ci restano poi alcuni « pezzi concertati », proprî del Pulcinella [1].

Per i principî del Settecento, lo Scherillo passa in rivista gli scenarî, pubblicati dal Bartoli, e la commedia del Frisari del 1736. È da aggiungere il numerosissimo gruppo di commedie pulcinellesche, che si recitavano a Roma nei primi anni di quel secolo, di molte delle quali fu autore Carlo Sigismondo Capeci, e che sono state studiate da me in altra occasione [2]. Pulcinella vi fa la parte dello sciocco, senza arguzie e senza tiri monelleschi. Anche del principio del Settecento sono le commedie e parti pulcinellesche, raccolte dal benedettino Placido Adriani di Lucca, il quale recitava egli stesso, in rappresentazioni di frati e di altri dilettanti, da Pulcinella [3].

Lo Scherillo, dopo avere discorso dei due « contrasti », che sono probabilmente della prima metà del secolo decimottavo (*Annuccia e Tolla* e la *Canzone di Zeza*), studia particolarmente Pulcinella nel teatro del Cerlone. Forse, nei primi drammi di questo scrittore, recitò il celebre pulcinella Domenico Antonio di Fiore [4], e, nei seguenti, Francesco Barese; finché, verso il 1770, prese a fare quella parte Vincenzo Cammarano, detto « Giancola », il Pulcinella che

---

[1] Perrucci, op. cit., p. 295 sgg.: *Prima uscita di Policinella paragonando l'innamorato al trottoletto, detto in napoletano strumbolo*; *Alla serva*: *Rimprovero alla serva*. Altri in Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 683-688.

[2] Sulle commedie del Capeci e altre dello stesso periodo, Croce, *Teatri*, pp. 688-96. Si aggiunga a quelle ivi menzionate: *Pulcinella dalle tre spose*, Roma, 1710 (Bibl. Casanatense, *Comm.*, vol. 458).

[3] Ms. nella Bibl. comunale di Perugia. Contiene scenarî, lazzi, prologhi, intermezzi e altri capricci col Pulcinella. Si veda intorno a esso la mia notizia: *Un repertorio della commedia dell'arte* (in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXXI, pp. 458-60).

[4] Sul Di Fiore, molte notizie nei *Teatri di Napoli*, pp. 386-90, 452, 457.

riempie di sé gli ultimi decenni del secolo decimottavo [1]. Il Cerlone è passato come il perfezionatore artistico del Pulcinella; ma, forse, non merita intero l'elogio, sia perchè Pulcinella aveva già una larga tradizione, sia perchè i riproduttori e accrescitori della parte erano gli attori medesimi, e il Cerlone metteva semplicemente in iscritto le loro invenzioni (la specialità di lui era piuttosto il dramma serio e spettacoloso); sia, infine, perchè, anche nel Cerlone, Pulcinella non supera lo stadio istrionico, e solo di rado e fuggevolmente si afferma carattere concepito e svolto con qualche coerenza. Per altro, nel Cerlone si trovano scene assai belle (scritte da lui, o da lui soltanto trascritte); deliziosi, in ispecie, i discorsi e motti che Pulcinella rivolge alle servette Carmosina e Smeraldina, espressioni di amore sensuale, leggiero, sboccato, spudorato, alle quali fanno ottima eco le donne amanti, in tutto e per tutto degne di lui, che lo vagheggiano e vogliono a quel modo [2].

Del Pulcinella nelle parodie letterarie ho, anche altrove, recato uno dei piú vecchi esempi, riferendo la parodia, nientemeno, del *Werther*, rappresentata a Napoli nel 1797 [3]. — Uno studio speciale meriterebbe il Pulcinella dei burattini. È singolare che, in queste recite, appaia di solito come uno scellerato, a somiglianza del Polichinelle francese, che sa bastonare e ammazzare la gente per un nonnulla, e senza scrupoli, paure o smarrimenti. Ma il piccolo assassino, dal camiciotto bianco, dalla mezza mascheretta nera, dagli occhietti tondi e vispi, dalla vocina falsa, il Pulcinellino

---

[1] *Teatri di Napoli*, pp. 476 sgg. In Sicilia, a ricordo del famoso attore, il Pulcinella si chiama anche « Giancola » (« Pulcinella » e Giancola e « *Birrittani* » nome del cappello contro di Pulcinella), si dice talora, invece di « napoletano ».

[2] SCHERILLO, *Le innamorate di Pulcinella* (in op. cit., pp. 70-84).

[3] *Teatri di Napoli*, p. 652.

(*Pullicenelluzzo*) che raccoglie sul suo capo tanti comici ricordi, anche in quella parte fa ridere gli ascoltatori, che lo guardano con la tenerezza che si prova pei bimbi capricciosi.

Lo Scherillo arresta la sua trattazione alla fine del secolo decimottavo; ma il Pulcinella e la commedia popolare napoletana del secolo decimonono costituiscono, forse, il piú importante periodo di quella storia. Si hanno ora sull'argomento belle pagine del Di Giacomo nella sua *Cronaca del San Carlino*, e un acuto studio del Lauria; ma bisognerebbe ancora lavorarvi intorno. Nell'ultimo periodo del San Carlino, con l'attore Antonio Petito, Pulcinella si trasformò in tanti personaggi diversi; e, perfino, in personaggio serio. « Buon marito, operaio onesto, generoso, talvolta pur coraggioso, spiritoso, non servo, non maligno, non egoista, arguto, non goffo in amore, fine osservatore, intelligente popolano: ecco (scrive il Di Giacomo) il Pulcinella in Antonio Petito. La dichiarazione dei diritti dell'uomo rianimava, tardi ma in tempo, fin la maschera acerrana: il palcoscenico del San Carlino aveva in Pulcinella un uomo accessibile alle passioni piú varie e contrarie, un attore che, di volta in volta, sapeva pigliar cosí dirittamente la via del cuore da commovere fino alle lagrime gli spettatori » [1]. Il Lauria mette in chiaro come, nelle recite del San Carlino, il buffonesco si mutasse di tanto in tanto nell'umoristico, e perfino nel tenero e nel triste [2]. Del resto, già nel *Contrasto di Annuccia e Tolla*, Pulcinella è un pover'uomo, tormentato a gara dalla madre e dalla moglie, il quale ha perso l'allegria; e, nella *Canzone di Zeza*, è un onesto, sebbene timido popolano, che, nell'uscire di casa, fa calde raccomandazioni alla moglie

---

[1] *Cronaca del teatro S. Carlino* (2.a ediz., Trani, 1895), pp. 526-7.
[2] *Pasquale Altavilla* (in *Rassegna nazionale* di Firenze, 1897).

perché stia attenta alla figliuola e ne vigili l'onore[1]. Il Goethe rammentava recite napoletane col Pulcinella, nelle quali l'attore, mostrando di scordare a un tratto teatro e spettatori, entrava a discorrere con la moglie di guai domestici: ripigliandosi, poi, come se si scotesse da un brutto sogno[2]. Ma questi sono lampi fuggevoli e lontani presentimenti delle trasformazioni che esso ebbe in ultimo, col Petito.

Morto il Petito, Pulcinella fu bandito dalle scene, riducendosi a vita stentata nelle compagnie comiche di terzo e quart'ordine e nei teatrini di via Foria. Qualcuna delle compagnie napoletane col Pulcinella si reca a recitare anche in altre parti d'Italia, specie a Roma, dove, fin dal Seicento, con Andrea Ciuccio (e forse con altri prima di lui), Pulcinella ha avuto sempre buone accoglienze.

La fortuna del Pulcinella fuori d'Italia è nota soltanto in parte. Come si è già accennato, al personaggio francese di Polichinelle esso ha dato il semplice nome, ma nessun particolare del carattere e nemmeno del vestiario[3]. Per

---

[1] Analisi in Scherillo, op. cit., pp. 25-30.

[2] *Gespräche mit Eckermann* (Leipzig, 1885), III, p. 294: cfr. Croce, *Teatri di Napoli*, p. 637.

[3] Sul Polichinelle, Sand, op. cit., I, p. 139. — Nella piccola Esposizione di arte teatrale fatta nel 18[illegible] a Torino, e propriamente nella collezione del Rasi, era l'incisione di un *Polichinelle*: « *A Paris, chez Bonnart* », con la doppia gobba, con una graticola e le molle nelle mani, e, di sotto, i versi: « *Si Polichinelle a grande mine, Armé de pincette et de gril, Son cœur sçait braver le péril, Que l'on rencontre à la cuisine* ». Altra propagine del Pulcinella napoletano fu il Pierrot, giacché, essendosi mutato, in Francia, dal commediante [illegible] carattere di Arlecchino di sciocco in arguto, « *un gagiste de la comédie qui s'appelait Jareton, voyant que la comédie italienne avait perdu le caractère d'un valet ignorant comme l'était l'Arlequin du temps de Trivelin, il s'imagina de le faire revivre: il composa l'habit de Pierrot, qu'il tira de celui de Polichinelle et lui donna le même caractère, ou celui de l'Arlequin*

quel che concerne la Germania, dal libro del Dieterich si ricava che, già nel 1649, comparvero a Norimberga *Pollizenelle* italiani; nel 1657, si trova un Pulcinella, Pietro Gismondi, a Francoforte; nel 1672, un altro a Berlino; nel 1673, a Dresda, e così via [1]. In Inghilterra sembra che Pulcinella pervenisse dai burattini francesi, al tempo di Giacomo II Stuart, e prese il nome di *Punch* [2]; in Ispagna passò dall'Italia, come *Pulchinelo* o *Don Cristobal Pulchinelo*. A me non è dato approfondire queste ricerche, mancandomi ora i necessarî mezzi bibliografici.

---

ignorant, qui avoit manqué à la comedie italienne »: di modo che il Pierrot « *c'est l'habit du Polichinelle napolitain à peine deguisé* » (Riccoboni. op. cit., II, p. 320, e fig. 17).

[1] Dieterich, op. cit., p. 271 sgg.

[2] Sul *Punch* inglese, notizie in Flögel-Ebeling, *Geschichte des Grotesk-Komischen* (5.ª ediz., Leipzig, 1888), pp. 111, 113, 413.

IV

Celebrità del Pulcinella

Pulcinella simbolo del proletario napoletano

Mi fermerò piuttosto sulle cagioni che resero celebre il Pulcinella, e per le quali fu considerato di frequente come rappresentazione o simbolo del popolo napoletano. La celebrità si spiega, in gran parte, mercè gli eccellenti attori che l'illustrarono, la ricca e varia letteratura teatrale di cui divenne centro, la grazia della maschera e del vestito che sono tra i meglio inventati ed espressivi camuffamenti comici; e, ancora, col fatto ch'esso sopravvisse alle altre antiche maschere, all'Arlecchino, al Brighella, al Pantalone, al Capitano, e, fino ad alcuni decenni addietro, offriva, nel San Carlino, un esempio vivo della commedia dell'arte [1]. Ma alla celebrità contribuì, certamente, anche

---

[1] Alla fine del secolo decimottavo, il Galiani già indicava la prevalenza del Pulcinella sulle altre maschere: « Nel teatro [illegible] le parti di un signore, altre volte di un servo, di un filosofo, o di altri, secondo i diversi capricci delle commedie: nelle quali, sempre [illegible] bene rappresentata la sua parte con imitare i propri modi, atteggiamenti, sali, buffonerie che dicono lazzi, e assai [illegible] molto più di quel che fa l'Arlecchino o il Brighella veneziano o il Dottore bolognese »: e conchiude, che si vedano « per tutti i teatri d'Italia e d'Europa i moderni Pulcinelli ».

la relazione in cui fu messo coi costumi e col carattere del popolo napoletano.

Ciò accadde, a mio parere, nel Settecento, quando vennero in moda i viaggi in Italia, e si pubblicarono tanti libri di descrizione di questi viaggi, e tra le cose piú curiose d'Italia furono messe in rilievo quelle di Napoli: il Vesuvio (risvegliatosi dal suo lungo sonno con l'eruzione del 1632), la plebe (resasi celebre, in tutta Europa, con la sua rivoluzione del 1647 e col suo Masaniello), l'antica vita campana (rivelatasi nella prima metà di quel secolo con le scoperte di Pompei e d'Ercolano). Fu allora che si scrisse moltissimo sui plebei napoletani, sui « lazzari », i quali dettero origine a una serie di creazioni fantastiche [1]. E, osservandosi a Napoli il Pulcinella non solamente sui teatri, ma dappertutto, quale insegna di bottega (scolpito o dipinto, talora uscente fuori da un mellone rosso aperto, talora anche le lettere del nome del proprietario formate di minutissimi Pulcinelli); nei giocattoli, nei sillabarî dei bambini (cui aspergeva di soave licore gli orli del vaso del sapere); nei presepi, dove era raffigurato non molto lungi dalla grotta del Redentore [2]; e, notandosi nel tempo stesso alcuni contatti tra il Pulcinella della commedia e il popolano della realtà, si finí col fare del primo non saprei bene se il ritratto o la caricatura o l'ideale del secondo. Gli avvenimenti del 1799, e la parte che vi prese la plebe napoletana, sia resistendo gagliardamente all'esercito francese, sia ferocemente e gaiamente infuriando nella reazione, servirono a rafforzare la curiosità e a confermare la celebrità.

---

[1] Cfr. il mio articolo: *Varietà intorno ai lazzari*, nella *Napoli nobilissima*, XIV (1905), fasc. 9, 11, 12.

[2] Rehfues, *Gemählde von Neapel* Zurich, 1808), I, pp. 154-164.

In un libriccino, pubblicato nel 1799 in Germania (Frankfurt und Leipzig, 1799), col titolo: *Neapel und die Lazaroni, Ein charakteristisches Gemälde für Liebhaber der Zeitgeschichte*, si vede una stampa, che ritrae l'*Armamento dei lazzaroni*. Sfila una frotta di straccioni, dei quali uno reca alta una bandiera con un teschio e la scritta: *Evviva il Santo Januario il nostro Generalissimo*; altri porta sulle spalle la statua del Santo, che, quasi fosse san Dionigi, tiene stretto fra le braccia il proprio capo reciso; altri suonano varî strumenti. — Allato dice la spiegazione: balla un Pulcinella con un coltello insanguinato. Devozione, leggerezza, crudeltà! Ecco i tratti principali del carattere di questa classe di gente! —. Il Pulcinella ha un vestito a scacchi da ricordare quello di Arlecchino, un cappello conico sì, ma non pulcinellesco, una faccia grassa e floscia di bevitore di birra: i pretesi lazzari ricordano, egualmente, figure di villani tedeschi di Hans Holbein e di Luca Cranach. Nonostante queste imprecisioni e ignoranze, quel disegno serve a dimostrare come l'immagine di Pulcinella fosse stata strettamente collegata con quelle dei lazzari e della plebe napoletana.

Lasciando i collegamenti di fantasia, quali sono poi davvero i contatti tra il popolo napoletano e la rappresentazione del Pulcinella? — Un contatto, estrinseco, è dato dalla medesimezza della lingua e dei costumi, nei quali l'uno e l'altro si muovono. Ma che sul teatro Pulcinella abbia mai rappresentato la caricatura dei Napoletani, non ci è noto. Esso rappresentava invece un carattere genericamente umano: e, come tale, può ben servire a designare approssimativamente il tipo umano, che s'incontra frequente in una determinata classe e popolo. Così, Pulcinella può spesso venire assunto, in una considerazione extrartistica, quasi tipo del proletario, o, meglio, di quella particolare sottoclasse del proletariato, che si chiama « pro-

letariato cencioso » (*Lumpenproletariat*); e piú specialmente di quello dei paesi in cui il popolo ha ingegno svegliato, gaia natura e piccoli bisogni facilmente contentabili [1]. Ecco come nella letteratura pulcinellesca si può trovare un qualche riscontro con la figura dell'infimo proletario napoletano e del lazzaro. Legame posto da noi, non contenuto nella rappresentazione artistica; al modo stesso che si può dire essere don Rodrigo il tipo del signorotto italiano del Seicento, don Abbondio quello del clero secolare e fra' Cristoforo quello degli ordini monastici, e cosí via. Ciò sarà o non sarà vero; ma non ha che vedere, intrinsecamente, con l'arte; perché, in arte, don Rodrigo, don Abbondio, fra' Cristoforo, sono sé medesimi e non altri.

Opportuna illustrazione di queste interpetrazioni ideali può offrire quel che il Goethe ha lasciato scritto intorno al Pulcinella. Osservatore accurato ed equilibrato della plebe di Napoli, egli indicò i tratti di temperamento e di vita meridionali, che la distinguono dalle altre plebi. Vide anche a Napoli il Pulcinella, e fu colpito delle somiglianze che presentava con l'immagine ch'egli s'era formato della plebe napoletana. « Il Pulcinella (scrisse nel suo *Viaggio d'Italia*) è la maschera nazionale, quale l'Arlecchino è per Bergamo e lo Hanswurst per il Tirolo: è un tipo di servo placido, calmo, fino a un certo punto indifferente, pigro, umoristico. E tali s'incontrano qui dappertutto bettolieri e domestici. Oggi mi sono assai spassato col nostro servitore: l'ho mandato a prendere carta e penna: nient'altro

---

[1] È noto l'epigramma, ispirato dai fatti d'armi del 1821 e attribuito al Giraud: « Pulcinella malcontento ecc. ». Paragoni tra il Pulcinella e il popolano (o, anche, il borghese napoletano), in SAND, op. cit., I, pp. 134, 139; e in MERCEY, *Le théâtre en Italie* (nella *Revue des deux mondes*, 1 giugno 1840, p. 836). Cfr. TAINE, *Voy. en Italie* (Paris, 1880), I, pp. 102-3.

che questo. Ma, tra equivoci, indugi, buon umore e furberia, ne è nata la più graziosa scenetta comica, che si potrebbe mettere con fortuna su qualsiasi teatro »[1]. Nel lavorare alla seconda parte del *Faust*, gli tornarono in mente le osservazioni che aveva fatto sul proletariato meridionale e sul Pulcinella. E si servì di quel nome per ritrarre quelle categorie di uomini, che passano sulle difficoltà della vita come scivolando, non prendendo niente sul serio, spassandosi di tutto. Pulcinella, dopo essere stato considerato dal Goethe come tipo sociale od etnico, si scende di nuovo, nella sua fantasia, in un personaggio puramente umano, in cui le determinazioni locali ed etniche sono passe secondaria.

Quei versi del Goethe parevano al De Sanctis la migliore descrizione di Pulcinella; e ritraggono, certo, mirabilmente, in pochi tocchi, una figura viva e vera, pensata e immaginata dal poeta tedesco. — Nella festa in maschera, data nel palazzo dell'Imperatore, i Pulcinelli si avanzano tra il goffo e il matto, - *tappisch, fast tappisch* - e, pigliando la parola subito dopo i taglialegne che simboleggiano il lavoro faticoso e utile, e a questi rivolgendosi, dicono così, beffardamente:

Voi siete i matti,
Voi, curvi fatti
Sin da la culla;
Ma noi che nulla
Portiam, noialtri
Siamo gli scaltri!
Perché i berretti
Nostri, i giubbetti,
I nostri arnesi,
Son lievi pesi;
Comodamente,

[1] *Italienische Reise* (ed. Düntzer), p. 2[illegible].

Senza far niente,
Le piante snelle
Sempre in pianelle,
Corriamo a schiere
Mercati e fiere;
L'un l'altro guata
Con spalancata
Bocca, e diam fuori
Strilli sonori;
E cosí, sparsi
Tra l'accalcarsi
Di genti a mille,
Al par d'anguille
Insiem guizziamo,
Saltiam, scrosciamo.
Se lode poi
Ci vien da voi,
O biasmo alcuno,
È a noi tutt'uno [1]!

---

[1] Questa fedele traduzione metrica dei versi del Goethe (*Faust*, II, a. I, scena della festa), è stata cortesemente fatta a mia richiesta dall'amico prof. Francesco Cimmino. La traduzione del Maffei contiene veri errori d'interpretazione.

V

Conclusione

Molti, domandandosi se Pulcinella sia davvero e definitivamente morto, o, se morto non è, quali saranno i suoi futuri destini, sembrano identificare tale questione con l'altra intorno all'uso delle maschere sul teatro. Ma si tratta di due questioni distinte: la maschera, come abbiamo già accennato in principio, è intrinsecamente un elemento estetico, al quale, sotto una forma o sotto un'altra, in grado maggiore o minore, si ricorrerà sempre. Determinare quando e come bisogni farne uso, è cómpito dell'artista, cui spetta la lode della buona riuscita o il biasimo della cattiva.

Pulcinella, invece, ossia quella determinata e particolare maschera, è decaduto. Quali le cause della decadenza? Esso non rispondeva piú ai gusti delle classi colte, che l'avevano già accolto, festeggiato e carezzato a lungo. Se la maschera ripeteva vecchi motivi, infastiliva; se tentava novità, dava luogo, è vero, in qualche caso, a belli effetti di contrasto; ma, in complesso, non sembrava più né necessaria né opportuna. Si sentiva il bisogno di figure comiche diverse, o, almeno, rinnovate: donde la guerra al Pulcinella. Si vedano le arie da piccolo Goldoni, che assume l'attore Scarpetta nel raccontare come egli bandisse il Pulcinella dalle sue commedie [1].

---

[1] Nel libro citato: *Don Felice*, memorie di Eduardo Scarpetta (Napoli, 1883). Cfr. G. Alfano, *L'ostracismo di Pulcinella* (Napoli, 1891).

Si aggiunga a ciò che, per quella parte in cui il Pulcinella ritraeva o sembrava ritrarre caratteri e costumi popolari, si è fatto vivo nelle classi colte un sentimento misto di pudore, di rimorso, e, se si vuole, di un po' di ipocrisia. Ridere, dimenticando che oggetto del riso sono esseri umani (poveri, ignoranti, corrotti, ma esseri umani), sembra cosa poco degna della moderna civiltà, « bassa voglia ». La storia ci dice le beffe, alle quali nel Medioevo erano esposti i plebei: ancora nel secolo decimosettimo, vi erano vassalli che dovevano presentarsi ogni Natale innanzi al re d'Inghilterra a fare *unum saltum, unum sufflatum et unum bumbulum*! E, in quel secolo e in parte del seguente, i signori napoletanî, come quelli di altre parti d'Italia, avevano nelle loro case nani, gobbi e persone altrimenti mostruose, che servivano da buffoni. Tutto ciò era ingenuità, e per noi è barbarie. Intorno alla vita della plebe napoletana, in luogo della faceta commedia di una volta, è sorta ora un'intera letteratura di liriche, novelle, romanzi e drammi, che la ritrae con commosso sentimento umano, appena celato della voluta calma realistica dell'osservatore oggettivo [1].

Perciò, Pulcinella scende la sua china. Chi sa che, a poco a poco, discacciato perfino dai teatri di second'ordine, non si ridurrà nei baracconi delle fiere e nei divertimenti carnevaleschi dei villaggi? E chi sa se, fra alcuni secoli, perdutasi ogni altra memoria viva della letteratura

---

[1] Un precorrimento (ideale, se non propriamente storico) di questa letteratura si può vedere nelle commedie dialettali napoletane, non istrioniche, recitate per lo più da dilettanti, che si scrissero a Napoli nel Settecento, e anche nei libretti di opera buffa, del primo periodo. Nel vol. sui *Teatri di Napoli*, passim, sono parecchie notizie su tale argomento, che meriterebbe uno studio speciale. Cfr. anche *Napoli nobiliss.*, VII, pp. 163-167.

pulcinellesca o essendo questa nota solamente agli eruditi di cose letterarie, un attore non la ritroverà nel suo basso loco e non lo riporterà sul teatro, facendogli riprendere la strada già percorsa? Senonché, supposto pure che la nuova fase somigliasse all'antica, questo apparente ritorno sarebbe, in realtà, una storia affatto nuova, prodotto di nuove condizioni.

Ora come ora, Pulcinella non sembra possa servire in arte se non a creazioni riflesse. Così noi che, come popolo, non produciamo più le grandi fantasie mitologiche, e come individui non siamo più bambini, godiamo nel vederci ripresentati dall'arte i miti e le leggende del passato e le fiabe dei bambini. Questi argomenti di poesia sono specialmente cari ai popoli germanici, e anche in Italia sono stati coltivati nel periodo romantico, per imitazione non molto felice né profondamente sentita del romanticismo germanico. In generale, presso di noi si urtano contro il realismo e l'equilibrio dello spirito italiano.

I tre secoli di drammi pulcinelleschi lasciano ben poco di notevole nelle opere letterarie. La massima parte dei drammi col Pulcinella, a stampa e manoscritti, sono o assurde buffonerie o pallide tracce, ravvivate un tempo dall'attore improvvisatore. Qua e là, qualche figurina ben disegnata: più spesso, scene felici. Poteva ben sorgere nel passato uno scrittore popolare che fosse (tanto per esprimerci) per la letteratura pulcinellesca quel che Omero pei canti degli aedi o il redattore del *Nibelungenlied* pei canti germanici, e scrivesse un dramma o un romanzo popolare (un *Gargantua e Pantagruel* napoletano), di cui Pulcinella fosse il centro e nel quale la sua figura restasse legata ai posteri. Ma quell'artista non sorse, e, ora, è troppo tardi.

Un surrogato erudito dell'opera mancata potrebbe essere un libro, in cui, dai documenti letterari e dalla tra-

dizione, si raccogliessero, e quasi si ricostituissero, le principali manifestazioni artistiche del Pulcinella. L'impresa è tale da allettare un erudito, che abbia tatto delicato di artista. E queste nostre ricerche gli potrebbero servire da indicazioni e prolegomeni.

APPENDICE

ANCORA SULLA DERIVAZIONE DEI TIPI COMICI ITALIANI DALLA COMMEDIA POPOLARE ANTICA

L'opera del Reich sul mimo [1], frutto di dodici anni d'indefesse ricerche, offre una copiosa raccolta di notizie recondite e di ravvicinamenti ingegnosi, che gettano molta luce non meno sulla storia civile che su quella letteraria dell'antichità greco-romana.

Additerò alcuni punti, che mi paiono specialmente importanti. Il capitolo secondo tratta del mimo nell'opinione dell'antichità, e passa a rassegna opinioni di grammatici, di filosofi e di poeti: le satire che i mimografi facevano del cristianesimo e i mimi cristologici; le condanne dei padri della Chiesa vane tanto che alcuni elementi mimici penetrarono nello stesso culto cristiano, donde le mimodie nei canti ecclesiastici: il modo onde venivano considerati i mimi e le mime; la satira politica nei mimi; l'apologia del mimo, composta nel sesto secolo da Choricius. Non conosco quadro più completo dei costumi teatrali nell'antichità. L'impressione, che se ne ricava, è, per altro, quella di una grande somiglianza, per questo rispetto, tra la civiltà greco-romana e la nostra. Il capitolo terzo è una nuova pagina aggiunta alla storia delle teorie letterarie: il Reich prova che Aristotele e i peripatetici ebbero una teoria del mimo, rimasta, finora, poco avvertita. Anzi, la considerazione del

[1] Hermann Reich, *Der Mimus, ein litterarentwicklungsgeschichtlicher Versuch*: vol. I, p. I, *Theorie des Mimus*, p. II, *Entwicklungsgeschichte des Mimus* (Berlin, Weidmann, 1903).

mimo prosastico di Sofrone dové spingere lo stagirita alla sua geniale teoria, che riponeva l'essenza della poesia nella mimesi e non già nel metro. Aristotele determinò il mimo come genere letterario, il quale stava alla commedia come il dramma satirico alla tragedia. Il Reich dimostra la perfetta aristotelicità dell'anonima trattazione intorno alla commedia, che fu edita dal Cramer e premessa dal Bergk alla sua edizione di Aristofane; e spiega in modo assai plausibile la distinzione, che ivi appare, di una poesia ἀμίμητος e di una μιμητή, dovendosi intendere per poesia non imitativa la pseudopoesia, quella meramente metrica, quali la ἱστορική e la παιδευτική (suddivisa, quest'ultima, nelle due sottospecie della ὑφηγητική e della θεωρητική). In quella trattazione, o riassunto interpretativo della *Poetica*, la vera poesia, l'imitativa, si divide in narrativa e drammatica; e la drammatica, poi, in κωμῳδία, τραγῳδία, μίμοι e σάτυροι. Nel capitolo quarto, sono specialmente notevoli i rapporti messi in rilievo tra l'etologia mimica e la caratterologia peripatetica (p. e., i *Caratteri* di Teofrasto); nonché la nuova interpretazione tentata del canone di Volcacius Sedigitus, nel quale, come è noto, sono graduati, in modo che finora era parso affatto capriccioso, dieci poeti comici romani, assegnandosi il primo posto a Cecilio Stazio, il secondo a Plauto, il sesto a Terenzio: il Reich crede che il criterio di valutazione sia, in quel canone, la forza mimica o *vis comica*. Il capitolo quinto studia l'efficacia del mimo sulla forma dell'esposizione filosofica di Socrate (*scurra atticus*, lo chiamava Zenone epicureo, come ricorda Cicerone), e di Platone: l'*Eutidemo* vi è considerato come mimo filosofico. Con questo capitolo, si chiude il primo libro, consacrato alla teoria del mimo. Il secondo ha per argomento l'ipotesi mimica e le linee fondamentali della sua storia dagli inizî fino ai tempi moderni. Dopo avere esaminato (c. 6) lo svolgimento della ipotesi mimica prima e dopo Filistione (illustrando anche la curiosa silloge di motti e di aneddoti comici, il *Philogelos*, analogo alle raccolte di detti e fatti dei Capitan Spavento e degli Scaramuccia), il Reich passa a discorrere (c. 7) del mimo turco e del pulcinella turco, Karagöz, ch'egli considera come derivanti dal mimo ellenico-bizantino e dal personaggio comico di esso; del mimo nell'India (c. 8), del mimo in Occidente durante il Me-

dioevo (c. 9), e, finalmente (c. 10), del mimo e dei personaggi mimici nell'opera dello Shakespeare, e del dramma pastorale moderno come derivazione dal mimo bucolico di Teocrito e degli altri poeti alessandrini e romani. Anche questo secondo libro è ricco di particolari nuovi e di considerazioni acute.

Si vede da ciò che, se il Reich avesse concepito la sua opera come una serie di *excursus* e di *Forschungen zur Geschichte des Mimus*, ci sarebbe tutto da lodare e niente da obiettare al suo libro. Ma egli si è proposto di dare invece (come dice il titolo) un saggio di « storia evoluzionistica letteraria »: e da questo proposito, da questo gonfiamento della materia da lui studiata, deriva un doppio difetto: esagerazione nel valore attribuito al mimo: arbitrarietà nel concepire alcuni punti della storia di esso.

Avendo notato che non si possiede ancora una vera storia del mimo e che era utile colmare questa lacuna [1], il Reich ha cominciato con un paragone, che doveva trarlo in inganno. Tutti sanno (egli dice) l'importanza, nella letteratura mondiale, del dramma classico, la cui linea di svolgimento da Eschilo, Sofocle ed Euripide, attraverso Seneca, Marlowe, Shakespeare, Corneille, Racine, Alfieri, giunge fino allo Schiller, al Goethe e ai loro successori. Ma non meno importante è l'altra serie: quella del dramma mimico. Si tratta, nientedimeno, di studiare la storia della poesia realistica antica accanto a quella, già nota, della poesia idealistica. « Gli inizî del mimo sono gli inizî dell'arte propriamente realistica: e Sofrone, primo poeta d'arte del mimo, è il primo co-

---

[1] Il Reich (pp. 6-10 *n.*) dà un elenco degli scritti generali, che si hanno sull'argomento: a cominciare dall'opera di Nicola Callischus, professore di Padova, *De ludis scænicis mimorum et pantomimorum* (1718) fino ai giorni nostri. Non vedo ricordati due libri, che, per altro, io stesso conosco solo indirettamente, per citazioni altrui: J. Weaver, *History of the mimes and pantomimes* (Londra, 1728) e Boulanger de Rivery, *Recherches historiques et critiques sur les mimes et les pantomimes* (Parigi, 1751). Un ricordo meritava anche la Distinzione III del libro II della *Storia e ragione di ogni poesia* di F. S. Quadrio (vol. III, parte II, Milano, 1754, pp. 179-251), dove si tratta di proposito delle commedie mimiche presso i greci, i latini, gl'italiani e i francesi.

sciente realista tra i poeti greci » (p. 20). E, come nella lotta politica tra i migliori e i peggiori, questi ultimi prevalsero, donde la decadenza della civiltà antica; cosí si ebbe una lunga lotta tra il nobile e mitico idealismo e il realismo popolare e burlesco, dalla quale l'ultimo uscí, alfine, vincitore. « Il mimo, come propugnatore del realismo contro l'idealismo, appare quale manifestazione della storia universale e letteraria, avente il suo fondamento nelle leggi dello svolgimento umano » (pp. 28-31). « Dietro i problemi del mimo, spunta il problema di una storia genetica del realismo letterario nell'antichità classica » (p. 35). La trascuranza del mimo ha diminuito l'efficacia della letteratura classica nel mondo moderno, perché, essendo stata ristretta quella letteratura alla sola parte idealistica, col decadere dell'idealismo, è decaduta anch'essa. Ma « dal mimo di Sofrone, di Teocrito e di Eronda, dal romanzo mimico di Petronio e dalle novelle mimiche un moderno realista può ancora imparare » (p. 38).

Tutto ciò mi sembra poco sostenibile e dimostra, forse, che il Reich, se ha a lungo ricercato i testi per illustrare il mimo, non ha con pari insistenza meditato sul significato dell'idealismo e del realismo in letteratura. Altra volta, ho avuto occasione di chiarire come il realismo sia una denominazione che può rendere servigi nella storia letteraria solo quando serva a indicare, come nome riassuntivo. quella maturità dello spirito moderno, prodotta dallo svolgimento del senso storico e dall'interesse pei problemi psicologici e sociali [1]. Sotto questo rispetto, il realismo moderno si può dire un fatto di grande importanza storica. Ma, allorché il Reich vuole trovarne le fonti nella farsa e nella commedia burlesca, viene la voglia di reagire e ripetere la parola del Körting e del Krumbacher (contro i quali il Reich lancia una protesta, pp. 48-9), che chiamano il mimo « *Tingeltangelpoesie* » (poesia da caffé-concerto). — La tragedia, non la commedia, e molto meno il mimo, è la fonte del realismo moderno: realismo, diremo cosí, assai idealistico.

Né bisogna lasciarsi sedurre dai ravvicinamenti che il Reich fa, trovando il mimo dappertutto, nelle piú diverse, e anche nelle piú alte manifestazioni letterarie: nel dialogo socratico e platonico,

---

[1] Si veda *Critica*, I, pp. 245-8.

nell'egloga e nel dramma pastorale, nei cantici della Chiesa, nel dramma dello Shakespeare, nel romanzo, e così via [1]. Si è già detto che questi ravvicinamenti sono pregevoli, perché spargono luce su alcuni particolari. Ma essi non provano nulla a favore del mimo, potendosi eseguire analoghi ravvicinamenti col prendere per centro qualsiasi altra produzione letteraria. Così si troverebbero tracce dell'epos nel dramma, nella commedia, nel romanzo, nella pittura, nella scultura, nella storia, nella filosofia, e via discorrendo. Che cosa dimostrano, dunque, gli elementi del mimo, che si osservano in altre manifestazioni letterarie? Soltanto questo: che tutte le manifestazioni spirituali si legano tra loro: il che già si sapeva. È bene mettere in luce quelli di tali legami che siano sfuggiti finora all'attenta considerazione; ma occorre evitare l'errore di « mitologizzare » il rapporto che si è additato, e trasformare la storia nella fantastica esposizione delle gesta di una data opera (o di un genere letterario), e in un catalogo biblico di generazioni.

Conosco parecchi libri moderni, il cui ordinamento e la cui prospettiva sono viziati da siffatto pregiudizio. L'oggetto, che fornisce il titolo al libro (nel caso presente, il mimo), diventa, nell'immaginazione dell'autore, il dio o il diavolo di tutto lo svolgimento storico. Perché la Germania non ha avuto commedia? Perché (risponde il Reich, p. 336) non ha saputo fare quel che fecero l'Italia e la Francia: perfezionare il dramma popolare. « I drammaturghi tedeschi non seppero conquistare la bella principessa fatata (*das Dornröschen*), la poesia comica popolare: non seppero trovare la via che Aristotele e i suoi scolari indicarono ai commediografi greci, allorché considerarono il mimo come la commedia originaria (*Urkomödie*) ». La spiegazione diventa, per tal modo, semplicistica; e il semplicistico, come non è il semplice, non è neppure il vero.

Questo concetto esagerato del proprio tema si rivela anche nelle espressioni enfatiche, tra epiche e drammatiche, che il Reich ado-

[1] Il secondo volume dell'opera, che non è stato fin oggi pubblicato, dovrebbe trattare più particolarmente dell'influenza del mimo sulla letteratura non drammatica, e, specialmente, sulla satira, sul romanzo bucolico e biologico, sulle novelle e sulle lettere.

pera nel parlare del mimo. L'ipotesi mimica giunge a Roma: « di qui essa si sottomise anche l'Occidente latino e dominò d'allora il teatro dell'intero mondo greco-romano fino alla sua caduta per opera dei germani e dei turchi » (p. 13). Non si parla così di un conquistatore, di un Alessandro o di un Napoleone? — Cadono i teatri in Italia, in Gallia, in Germania, in Ispagna, in Africa: ma ecco « i mimi ripensano alla loro antica origine »: ricordano di essere stati giullari e buffoni, e riprendono le vesti di questi. E giullari e buffoni « salvarono il mimo attraverso il barbaro Medioevo e lo consegnarono ai nuovi tempi, dove da giullari si mutarono di nuovo in mimi, ossia in attori » (p. 14). Non pare di ascoltare la storia romantica di un fatale bambino, trafugato da un fedel servitore? — « Quando Bisanzio fu conquistato dai Turchi, e l'ellenismo nella sua patria d'origine in massima parte andò in rovina, ... il mimo mostrò di nuovo la sua forza indistruttibile. Esso solo non emigrò, restò in patria », ecc. (p. 15). Non è questo il tono con cui si narrerebbe l'atto di un eroe, che resta solo a sfidare il nemico? — Di frasi simili potrei riferire ancora moltissime, se ne valesse la pena: esse nascono, come si è detto, da eccesso di amore.

Ma io ho parlato anche di qualche punto storicamente dubbio. È noto il problema circa la derivazione della commedia popolare italiana dal mimo antico e dall'atellana. Checché si pensi dell'importanza di tale problema, sta, a ogni modo, in linea di fatto, che l'asserita o sospettata continuità storica non si può stabilire per mancanza di documenti. Il che viene riconosciuto altresì dal Reich; quantunque, seguendo il Dieterich, abbia dato ancora fede, in questo libro, alla derivazione, ormai sfatata, dello « zanni » dal « *sannio* » e dell'Arlecchino dal « *mimus centunculus* » (pp. 44, 498: cfr. anche tabella finale). Nessuna vera prova; ma: « Come? (egli dice): bisogna davvero rinunziare per sempre a sognare il bel sogno (*ist als wirklich nun der schöne Traum für immer ausgetrauint....*), che i tipi comici possano essere seguiti, nel loro nascere e nel loro peregrinare dall'antica Ellade, per millenni, fino ai nostri tempi? ». Le due vie tentate finora, quella di ricercare le sorti dei mimi romani nel Medioevo e quella di derivare il Pulcinella dal Macco delle atellane, sono senza speranza; ma ce n'è una

terza, ricca di speranze e ancora intentata. Bisogna volgersi all'Oriente, al mondo bizantino: ivi si troverà la chiave della questione (pp. 47-8).

È opportuno, senza dubbio, e risponde al gran progresso fatto negli ultimi tempi dagli studi bizantini e al mutato concetto che ha la moderna storiografia del posto di Bizanzio nella civiltà, di indagare anche per questa parte il mondo bizantino. E anzi, potrebbe destare stupore che il Reich abbia confinato la sua indagine ai rapporti tra Venezia e Costantinopoli nel tempo seguito alla conquista turca di questa: dimenticando che il bizantinismo fu vigoroso, durante tutto il Medioevo, nella Sicilia e nell'Italia meridionale, e anche in quella Campania, che è patria riconosciuta di Pulcinella. Ma dall'ammettere l'opportunità di studi da condurre nel campo bizantino ad affermare che sia chiara la derivazione della commedia dell'arte italiana da Costantinopoli, cioè dal mimo bizantino, erede a sua volta del mimo ellenico, corre gran tratto.

Il Reich è molto risoluto nella sua affermazione. « In realtà (scrive nel primo capitolo, dove enuncia la sua tesi, p. 48), nel mondo bizantino si trovano, a mio credere, le prove storiche, lungamente cercate, che risolvono il dibattuto problema ». Il personaggio della commedia turca è Karagöz, che ha stretta somiglianza con Pulcinella: non mai un italiano somigliò tanto a un turco! Tuttavia, la derivazione diretta del Pulcinella dal Karagöz, o viceversa, è da escludere: essi non sono padre e figlio, ma fratelli, e hanno il loro comune padre nel mimo bizantino. Con la caduta di Costantinopoli, si ripeté per la terza volta il caso della immigrazione del mimo greco in Italia (la prima volta esso aveva dato origine all'atellana; la seconda, al mimo romano): il mimo bizantino, venuto da Costantinopoli, s'incontrò coi poveri resti del mimo romano, persistenti attraverso il Medioevo, li ravvivò, e ne nacque la commedia dell'arte; la quale, prosecutrice delle glorie del mimo latino, sottomise col personaggio di Pulcinella tutto l'Occidente. Né senza ragione, proprio a Venezia, fiorirono i Goldoni e i Gozzi (pp. 678-683).

Ma, e le prove di tutto ciò? — Il 29 dicembre 1508, il Consiglio dei Dieci proibiva l'uso, « a [illegible] e introdotto

nei banchetti e nelle feste, di recitare commedie « *in quibus per personatos sive mascheratos dicuntur et utuntur multa verba et acta turpia, lasciva et inhonestissima* ». E un moderno scrittore greco, Costantino Satha, scorge, in questa descrizione, proprio la commedia bizantina. Inoltre, le commedie del Calmo e del Ruzante pongono talvolta la scena in paese greco e hanno personaggi che parlano il greco (pp. 679-81). — Sono prove codeste, che abbiano un qualsiasi valore? Come si fa a riconoscere in quelle frasi generiche dell'ordinanza del Consiglio dei Dieci proprio il mimo bizantino e ad architettarvi sopra un edifizio storico? Quale argomento favorevole costituiscono mai le parti greche nella commedia italiana del Cinquecento, che ha anche parti spagnuole e tedesche e d'altre lingue e dialetti senza che perciò si debba supporre un contatto con le letterature delle relative lingue e dialetti, essendo usati in esse i varî linguaggi per ragioni di colorito locale e storico, e quello greco messo in bocca, per l'appunto, alle milizie greche della repubblica veneziana, ai cosí detti « stradiotti »[1]?

[1] Il libro del Satha, Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν, ἤτοι εἰσαγωγὴ εἰς τὸ κρητικὸν θέατρον (ἐν Βενετίᾳ, 1878-9, due voll.) non mi pare che sia noto ai nostri studiosi. Le pagine, sulle quali si appoggia il Reich, sono nel vol. I, pp. 403-420. Il Satha nota che la prima pubblica rappresentazione del nuovo teatro italiano fu la *Calandria*, promossa nel 1518 in Roma dal papa grecofilo Leone X: ma che già innanzi, nel 1508, a Venezia venivano proibite le rappresentazioni disoneste e lascive; nelle quali il Satha non so come riesca a riconoscere, attraverso sempre il documento citato, πάντας τοὺς καρακτῆρας τῶν Βυζαντινῶν μίμων. Mette poi in rilievo le parti in dialetto greco, che sono nelle commedie del Calmo, del Ruzante, del Giancarli. Assai curioso sarebbe stato il libro, che, col titolo: *Comœdiæ hodierna græcorum dialecto conscriptæ, quæ Venetiis publice solent aliquando exhiberi* (Vinegia, per Giovanantonio et fratelli da Sabio, 1529), si trova citato nel catalogo della biblioteca de Thott e, sull'autorità di esso, dal Panzer e dal Brunet. Ma il Satha, avendone fatto fare ricerche a Copenhagen (dove si trova ora la biblioteca Thottiana), ebbe la delusione di venire a conoscere che quella pretesa silloge di commedie greche era nient'altro che una traduzione neollenica della boccaccesca *Teseide* (pp. 416-19).

Certamente, affermare che l'origine della commedia popolare italiana del secolo decimosesto è in Italia e nel secolo decimosesto, non significa (ripeto la mia cautela) che non si possano trovare antecedenti e derivazioni di questo o quel nome comico, di alcune facezie e azioni comiche, di alcuni particolari della maschera e del vestito. È anzi ben naturale che questi antecedenti si debbano ritrovare. E il Driesen[1] ha testè messo in chiaro, in modo inconfutabile, che il nome di « Arlecchino » e alcuni particolari della maschera e del vestiario di quel personaggio, derivano (altro che *mimus centunculus*!) dal Medioevo francese. Arlecchino è *Harlequin*, *Herlequin*, *Helliquin*, nome di un diavolo, conduttore di schiere di suoi pari, di *Herlequins*, dei quali si seguono le tracce nella letteratura francese dal secolo undecimo in poi, in cronache, poemi, drammi, *fabliaux* e misteri (forse, ha con essi qualche parentela il diavolo « Alichino » di Dante). Un commediante italiano, che recitava a Parigi tra il 1570 e il 1580 (e non è improbabile che fosse, per l'appunto, il bergamasco Alberto Ornassa, additato dalla tradizione), avendo fatto colà la conoscenza del bizzarro diavolo, che compariva nelle buffonerie di poeta, l'introdusse nel teatro italiano, o, meglio, impastò con esso un personaggio comico italiano. Non c'intratterremo sulla dimostrazione che il Driesen dà di questa sua tesi, perchè chi voglia prima un riassunto potrà leggere lo scritto che le ha dedicato il Gerber[2].

---

[1] Otto Driesen, *Der Ursprung des Harlekin, ein kulturgeschichtliches Problem* (Berlin, Duncker, 1904).

[2] Nel *Fanfulla della domenica* XXVI, n. 12, 2° marzo 1904, a cui in *Svaghi critici* (Bari, Laterza, 1910), pp. 405-8. Su la questione dell'Arlecchino e delle maschere in genere è ora tornato G. Jaffei, in un pregevole scritto inserito nella *Rivista d'Italia* XIII, f. 1, maggio 1910. Alle osservazioni che egli muove alla mia tesi non ho altro da rispondere se non che non mi è mai saltato in mente di negare che ogni cosa abbia i suoi precedenti (ma ho voluto oppormi ancora una volta a quell'indirizzo di storia letteraria che, come disse Carlo Marx in uno scritto giovanile parlando della scuola storica del diritto, vive nella curiosa illusione che il fiume scorra non in giù ma in su, non verso la foce ma verso la fonte].

E col Renier sono pienamente d'accordo nell'osservazione che Arlecchino, per quanto francese e diavolo di nome e, almeno originariamente, di maschera, resta pur sempre, nel suo svolgimento, uno « zanni » della commedia italiana. La connessione col diavolo medievale francese è quasi estrinseca e, per la storia artistico-letteraria dell'Arlecchino, costituisce, in fondo, poco piú di una mera curiosità.

V

IL TIPO DEL NAPOLETANO

NELLA COMMEDIA

Dall'*Archivio storico per le province napoletane*, vol. XXIII (1898), pp. 702-742.

I

I TOSCANI E LA SATIRA CONTRO I NAPOLETANI

Se nelle rappresentazioni del Pulcinella si possono rilevare alcuni tratti da valere quale satira o ritratto dei napoletani, e più propriamente della plebe napoletana, Pulcinella, tuttavia (come si è visto nel saggio precedente), così nelle intenzioni degli artisti come nel suo effettivo significato, non suole essere punto ritratto, caricatura e satira dei napoletani e della plebe napoletana.

Ma una satira del popolo napoletano fu fatta sul teatro, e si condensò in uno speciale personaggio, detto « il Napoletano », ch'ebbe lunga e varia fortuna sulle scene.

Un'indagine ancora da condurre è quella dei giudizi proverbiali, elogiativi o satirici, dati sui napoletani. Si potrebbe cominciare dall'antichità classica, che ci offrirebbe l'*otiosa Neapolis*, e altri giudizi ed epiteti sulle popolazioni meridionali; anche se si debba resistere agli allettamenti dei riscontri ritrovati nel *Satyricon* di Petronio, la cui scena è stata a più riprese assegnata e ritolta a Napoli. Nell'alto Medioevo si saranno avuti, di certo, motti e canti satirici contro i napoletani, da parte dei beneventani, salernitani e capuani, e dei sorrentini e amalfitani; e i napoletani avranno ricambiato i primi con le ingiurie contro « la turpissima gente dei Bardi » (longobardi), di cui risuonano gli echi nelle cronache e nei documenti di quei

tempi. Un'ombra di satira dei sorrentini contro i napoletani è nel libello dei miracoli di S. Antonino; in cui si racconta che in uno scontro navale tra sorrentini e napoletani da una parte, e saraceni dall'altra, i sorrentini invocarono il loro S. Antonino e i napoletani S. Gennaro, e dei napoletani furono morti sette, prima che i saraceni fossero vinti, e dei sorrentini nessuno; perché (come si apprese poi da un'apparizione miracolosa) S. Antonino, appena chiamato dai suoi, accorse in fretta e furia sul teatro della battaglia; laddove S. Gennaro, il quale diceva messa in paradiso, si mosse con ogni agio, onde l'aiuto giunse ai suoi in ritardo e fu meno efficace e pieno [1]. Il Rajna vorrebbe vedere, nella derivazione del nome fatale di « Napoleone », una forma medievale di « napoletano », con colorito dispregiativo e satirico [2]. L'importanza della piccola città bizantina era, per altro, assai scarsa, e non poté dare materia a una satira diffusa e notevole.

Con la formazione dello stato normanno entrarono in iscena i « pugliesi » o « uomini del Regno », coi quali nomi s'intendevano le popolazioni dell'Italia meridionale, come con quello di « lombardi » le popolazioni dell'Italia settentrionale. Ma, se intorno ai lombardi, che avevano tanta parte nella vita d'Europa, si formò una ricca letteratura di giudizî e di proverbî [3], non si può dire lo stesso per i pugliesi, che rimasero come appartati ed ebbero efficacia piuttosto come Stato che per commerci e attività di

[1] *Ex miraculis S. Antonini abbatis surrentini* (in *Script. rerum langob. et ital.*, ed. Waitz), pp. 584-5.

[2] P. Rajna, *L'etimologia e la storia arcaica del nome « Napoleone »* (in *Arch. stor. ital.*, 1891, t. VII, pp. 89-116).

[3] Sulla quale è da leggere il dotto e importante articolo del Novati, *Il lombardo e la lumaca* (in *Giorn. stor. d. letter. ital.*, XXII, p. 335 sgg.; e ora in *Attraverso il Medioevo*, Bari, 1905, pp. 116-151).

cultura. Onde la satira dei lombardi è europea: le tracce di quella dei pugliesi sono italiane. Ricorderò quel detto di fra' Salimbene, nel comentare alcune parole che egli mette in bocca a Roberto Guiscardo sui siculi e gli appuli: « *Nota quod Robertus appellavit* pedes ligneos, *petitos, Most zoppellos, quibus utebantur illi siculi et appuli: erant enim homines cacarelli et merdazoli, parvique valoris. Et gutturi dixit eos loqui, quia quando volunt dicere:* quid vis? *dicunt:* Ke bolí? *Reputavit igitur eos homines viles et inermes et sine virtute et sine peritia artis pugnae* ». La *pusillanimitas appulorum* si trova ricordata in maestro Boncompagno [1]. In questi giudizî rientrano anche quei versi, elogiativi e satirici, intorno alle città della Puglia, che si attribuiscono a Federico II e sui quali sarebbe altresí da condurre qualche indagine.

Ma la satira piú larga, e che poi prevalse, contro i napoletani, prese origine e nutrimento, a nostro credere, dai toscani, e specialmente dai fiorentini. Coi sovrani angioini, il Regno fu aperto e quasi abbandonato ai mercanti fiorentini, collegati politicamente coi reali di Napoli, banchieri di questi e concessionari di numerosi privilegi commerciali [2]. Venditori e compratori, come sono stretti da reciproci interessi, cosí sono acuiti gli uni contro gli altri dal bisogno di esplorarsi e conoscersi a vicenda, per isfruttarsi a vicenda. Diverso, inoltre, il temperamento delle due popolazioni; diverse le condizioni sociali quanto quelle di una città repubblicana, che doveva percorrere tutti i gradi della democrazia, e di un regno tenacemente feudale, in cui lo stesso patriziato cittadino (con processo inverso a

---

[1] SUTTER, *Magister Boncompagnus*, pp. 122, 127.

[2] G. DE BLASIIS, *La dimora di Giovanni Boccaccio a Napoli* (in Arch. *stor. napol.*, XVII, 1892).

quello di Firenze, veniva aggiungendo ai suoi vanti nobiliari i vanti feudali. I fiorentini dovevano notare l'esuberanza di gesti e di parole, la tendenza al magnifico e allo sfoggiato, la gonfiatura e il poco buon gusto dei napoletani: questi, a loro volta, l'avarizia e la scaltrezza dei fiorentini. « Chi ha da far con tosco, non vuol esser losco », diceva il proverbio. Questa antitesi cosí di fatti come di giudizi è stata investigata nelle opere del Boccaccio [1]; il quale conosceva bene le cose di Napoli per esservi vissuto a lungo e cercò anche di contraffare il dialetto napoletano in una lettera. Forse allo stesso tempo risale il detto che: « Napoli è un paradiso abitato da diavoli » [2]. È nota la satira di Cino da Pistoia, il quale insegnò nel 1330-1 nello Studio di Napoli, chiamatovi da re Roberto, e ne partí l'anno dopo [3], imprecando contro la « terra servile ». — Napoletani e fiorentini sono poi messi a fronte da Luigi Pulci (che venne a Napoli nel 1471), in un sonetto diretto al magnifico Lorenzo e ritraente le sue impressioni napoletane:

---

[1] Sui toscani e napoletani nel *Decameron* si veggano gli articoli del Gebhart, nella *Revue d. deux mondes*, nov.-dic. 1895, e febbr. 1896.

[2] Si veda in Atanagi, *Delle lettere facete et piacevoli*, libro I (Venezia, 1601), p. 232, una lettera di Bernardino Daniele, da Napoli, 22 marzo 1539. L'opuscolo di Joh. Andr. Bühelius, *Proverbium Italorum: Regnum neapolitanum paradisus est, sed a diabolis habitatum* (Altdorfii, 1707, in-4.o), è citato nel Pitrè, *Bibliografia*, al n. 2509, ma per conoscenza indiretta. Cfr. a questo proposito la « Novella narrata dal Piovano Arlotto sull'influenza che ha il clima di Napoli nell'umano organismo ». L'aria di Napoli opera bene in tutte le cose, e male negli uomini, che nascono « li poco ingegno, maligni, cattivi, e pieni di tradimento »: se fosse altrimenti, Napoli sarebbe un paradiso (*Facezie del Piovano Arlotto*, ed. Baccini, Firenze, 1884, pp. 295-7).

[3] De Blasiis, *Cino di Pistoia nell'università di Napoli* (in *Arch. stor. nap.*, XI, pp. 139-150).

Chi levassi la *foglia*, il *maglio* e 'l *loco*
A questi minchiattar napoletani,
O traessi del seggio i capovani,
Parrebbon salamandre fuor del fuoco.
« *Imbiza, Ianni, lo ngegno allo ioco!* »;
Ch'ho già sentito meglio abbaiar cani!
E tutti i gran mercianti son marrani,
E tal signor che non sare' buon cuoco.
« *Che buogli dicce di Napoli lentile?* »
— La gentilezza sta nei canterelli —
Rispondo presto, — e parmi un bel porcile!
« *Ah, questi fiorentin, gran ioctoncelli,*
Ch'hanno tutti lo tratto sì sottile! ».
Cosí si pascon questi minchiattelli!
Se tu cerchi baccelli,
Rispondon tutti, come gente pazza:
« *Góngoli vuoi accattar? Loco, alla chiazza!* ».

Il Pulci deride il goffo parlare dei napoletani, i vanti dei loro seggi di Nido e Capuana, della loro città, « *Napoli lentile* », del cibo prediletto dei napoletani, che è la « *foglia* », ossia gli ortaggi[1]. Ne mancò di accomunare alla con-

[1] *Sonetti* di Matteo Franco e di Luigi Pulci, ora, [illegible] dati alla luce con la sua vera lezione da un manoscritto originale di Carlo Dati dal marchese Filippo de' Rossi, anno MDCCLIX, p. 30. Ho rifatto l'interpunzione, corretto la disposizione tipografica, e mutato il *Que buogli* del v. 9 in *Che buogli*.

[2] Nel v. 1 così mi sembra da spiegar la « *foglia* ». Il « *loco* » è l'avverbio di luogo « costà », che ricorre di continuo in bocca ai napoletani: cfr. v. 17: il « *maglio* » è [illegible] il giuoco [illegible] v. 5. — V. 3. *Del seggio i Capovani*, dal loro seggio quei di Capuana — V. 5. Il Pulci riferisce alcune espressioni del dialetto napoletano. Questa significa: « Metti (ficca, fissa), Giovanni, tutta la tua attenzione al giuoco ». — V. 7. Allude forse ai molti spagnuoli, ch'erano già in quel tempo a Napoli, insultati col nome di « marrani ». — V. 9 « Che vuoi dire? ». — Vv. 10-11. Allude forse all'uso di vuotare i vasi immondi sulla spiaggia del mare: cfr. *Napoli nobilissima*, I, pp. 5-6. — V. 17. « Vuoi comprar baccelli? — Costà, al mercato ». « *Gongoli, ngongole, fave ngongole* », secondo il Vocabolario degli Accademici della Crusca, tridi, sono « fave ancora dentro dei gusci ».

trosatira dei napoletani verso i fiorentini; « *gran iocton-celli* » questi, « *c' hanno tutti lo tratto sì sottile* », come si conviene a mercanti [1].

Ma, ai principî del secolo decimosesto, col rimescolío prodotto in tutta Italia dalle guerre, con la parte che vi presero i napoletani al séguito di Spagna, l'osservazione e la satira del carattere e dei costumi napoletani divenne più frequente e attenta, e prese posto nella letteratura, che acquistava in quel tempo la maggiore larghezza e varietà.

L'osservazione e la satira avevano in gran parte il medesimo contenuto di quelle che sorsero contemporaneamente sul conto degli spagnuoli [2]: effetto delle somiglianze

[1] Napoletani e fiorentini ricorrono spesso insieme in aneddoti e facezie popolari; e abbondano i confronti tra i due parlari, anteponendosi sempre quello napoletano come più forte ed espressivo, ed elogiandosi il rapido gesto indicatore del napoletano, che può riassumere lunghi discorsi. Per alcuni proverbî, cfr. Pitré, *Prov.*, III, pp. 154-5: « *Napulitani mancia-maccaruni* ». Sarebbero da rintracciare ed esaminare le copiose serie proverbiali di nazioni, di cui molte furono studiate dal Reinsberg-Düringsfeld, dal Wright, e, presso di noi, dal Novati, dal Cian, dal Rossi, dal Corazzini. Una, lunghissima, tradotta in latino, si legge in fine dei *Monumentorum Italiæ . . . . . libri quatuor*, di L. Schrader (Helmaestadii, 1592, ff. 408-410), col titolo: *Exemplum cuiusdam membranæ de moribus italorum, nescio tamen an de hoc an de prisco sæculo auctor loquatur*. I napoletani vi sono detti splendidi, sontuosi nel vestire, frappatori, benigni nelle vendette, cordiali verso gli ospiti, animosi nel commercio: si dice anche che amano i cavoli, i cavalli, la lingua toscana e le donne impertinenti. Al testo latino seguono alcuni versi italiani sulle più notevoli città d'Italia, che finiscono: « Le belle donne da Fano se dice, Ma Siena poi tra l'altre è più felice », noti già per altre stampe: e una serie di proverbî in dialetto napoletano.

[2] Cfr. le mie *Ricerche ispano-italiane*, serie seconda (in *Atti della Accad. Pontan.*, vol. XXVIII, 1898). In una filastrocca popolare, ricordata dal Trissino: « Spagna, di fuori bello e dentro la magagna: Napolitano, fuori d'oro e dentro vano » (Rossi, *Lettere del Calmo*, nota a p. 343).

di alcune qualità nel temperamento nazionale dei due popoli e nelle loro condizioni sociali, nonché degli scambievoli influssi, allora assai vivi. La satira si assommava nel notare la millanteria a vuoto (delle ricchezze, del valore, della nobiltà), e l'amore delle pompe e delle cerimonie. Lineamenti proprî dei napoletani non mancavano. La vanteria di nobiltà era specialmente quella dell'appartenere ai seggi di Napoli, condizione che sembrava tenere del divino; si aggiungevano la vanteria dell'ingegno e della dottrina, cose alle quali gli spagnuoli non solevano pretendere, e la loquacità, che non era punto spagnuola: per non dire poi del colorito particolare, che dava talora alla satira la contraffazione del dialetto.

L'Aretino, nei *Ragionamenti*, fa dalla Nanna istruire così la Pippa: « I napoletani son fatti per cacciar via il sonno, o per tòrne una scorpacciata un dì del mese, quando tu hai il tuo tempo nel cervello, o sendo sola ovvero accompagnata d'alcuno che non importa. Ti so dire che le frapperie [1] vanno al cielo. Favella di cavalli? essi gli hanno de' primi di Spagna. Di vestimenti? due o tre guardarobba. Danari, in chiocca; e tutte le belle del Regno gli molono dreto. E, cadendoti o il fazzoletto o il guanto, lo ricolgono con le piú galanti parabole, che s'udisser mai ne lo seggio Capuano » [2]. Anche il Mauro, in un capitolo, allude a « quel baciar di mani, E sospirar sí forte alla spagnola, Ch'ora è sí proprio dei napoletani » [3].

Circa i titoli di nobiltà si legge nella *Scolastica* dell'Ariosto (III, 6):

BARTOLO. Era piaciuta a un signor che dicevano
Esser napolitano.

---

[1] Vanterie.

[2] *Ragionamenti* ed. 1584, parte II, p. 13.

[3] *Capitolo del letto* (in *Opere burlesche*, ed. 1771, I, p. 273).

FRATE. È verisimile
Che signor fusse, poich'era da Napoli!
Ho ben inteso, che ve n'è piú copia
Ch'a Ferrara de' conti; e credo ch'abbiano,
Come questi contado, quei dominio.

Il Domenichi ha quest'aneddoto: « Ragionavano alcuni cavalieri napoletani (sí come il piú delle volte avviene che l'uomo parla molto piú volentieri de' fatti d'altri che dei suoi) della grandezza del duca di Ferrara; fra i quali era anche il signor Cesare Rosso da Sulmona, vero gentiluomo; al quale, perché egli aveva conchiuso che 'l detto signor duca era un grandissimo, fortunatissimo e ottimo principe, disse un di coloro: — *È lo vero, patrone mio; ma che ne voglio fare io, ché non è di sieggio?* »[1].

Queste e altre debolezze dei napoletani notava uno scrittore spagnuolo, amico anzi entusiasta di essi, Geronimo Urrea, nel *Diálogo de la verdadera honra militar* (1566), nel quale esclama per bocca di Altamiranno[2]:

---

[1] DOMENICHI, *Scelta de motti, burle, facetie* (Fiorenza, 1566), p. 237. — Il CARO, di un tale che esprimeva i suoi entusiasmi pel Molza, dice, in una sua lettera a questo, che ne era « *gridatore alla napolitana* » (lett. in data 18 maggio 1538). Si veda anche intorno al carattere napoletano il FOGLIETTA, *De laudibus urbis Neapolis* (in *Opuscula nonnulla*, Roma, 1574). Nelle istruzioni di Gaspare Varola all'ambasciatore spagnuolo in Italia sui caratteri delle varie popolazioni d'Italia: « *Napolitanos, nobles, arrogantes, de honrado y cerimonioso trato; muestranse españoles* » (PICATOSTE, *Los españoles en Italia*, I, p. 158). — Quasi per illustrazione storica, si potrebbe ricordare l'aneddoto di don Placido di Sangro, mandato ambasciatore col principe di Salerno a Carlo V, di cui l'imperatore dové dire ch'era buon cavaliere, ma che *hablaba mucho* (*Storia* del CASTALDO, l. III, ed. Gravier, p. 107).

[2] Trascrivo dalla traduzione dell'Ulloa, *Discorso del vero honore militare* (Venezia, 1569), f. 118. L'Urrea, n. 1513, soldato e poeta, è noto anche per le traduzioni spagnuole dell'*Orlando furioso* e dell'*Arcadia*.

— O Napoli, io ti ho gran compassione, perciochè tu sei piena di nobile cavalleria, di leggiadrissimi giovani gagliardi ed aggraziati e di svegliati ingegni, i quali impiegano le virtù e grazie loro avute dalla natura in mormorare ne' loro consigli l'uno dell'altro, in puntigli vani, in stimar troppo sé stessi e poco gli altri, in riguardare se colui si levò prima la berretta, o se gli mostrò cattiva faccia, o se gli parlò con presunzione, ed in questo passano il tempo; ché se esercitassero le loro persone ed ingegno, come gli esercitano i cavalieri di questa terra, Napoli sarebbe il fiore del mondo, e quelli delle altre bande d'Italia non scriverebbono né si riderebbono della ociosità o puntigli napolitani.

Franco. Molto vi doveva piacere Napoli, e bene vi trovavi in esso, poi che tanta felicità li desiderate.

Altamiranno. Veramente io gli desidero ogni bene, perché mi è parsa la migliore, o una delle due migliori città che io ho vedute. Qual città del mondo si troverà cosí piena di principi e grandi signori, di belle donne, di cavalieri ed eccellenti uomini in tutte le scienze ed arti? dove vederete voi tante gentilezze e cose applicate all'uso umano? Quivi in tutto il tempo v'è primavera, mai non si ascondino le rose, né mancano fiori né frutti: né nel suo porto mancano diversità di navilì, che vengono e vanno per tutte le regioni del mondo, che la rendono ricca, popolosa e magnifica; io son affezionatissimo a quella buona terra, dove le genti di essa per lo piú sono di dolce tratto e amici di suoi amici, tanto che per amore dell'amico non si curano di perdere la robba e spesse volte la vita, e a me è toccata parte della lor gentilezza e vera amicizia; onde io le desidero accrescimento e felicità perpetua [1].....

---

[1] È da notare qui che il Cosa, osservandosi [illegible] è buona in ogni paese », prendeva in qualche parte la difesa dei napoletani, dicendo che: « forse quello che s'usa per li napolitani, la città dei quali è abbondevole di uomini di gran [illegible] e di [illegible] d'alto affare, non si confarebbe per avventura né ai [illegible] né ai fiorentini; i quali per lo piú sono mercanti o semplici gentiluomini, senz'aver fra loro né principi né marchesi né [illegible] alcuno, [illegible]

Tali descrizioni e satire si riferiscono tutte alla nobiltà napoletana; ma, se alcuni particolari di esse son proprî del tipo sociale del nobile, molti altri hanno, invece, un significato etnico o regionale.

Era, infatti, ovvio che il carattere del popolo napoletano in genere fosse osservato principalmente nella classe sociale che, come dominava nel Regno, cosí si metteva in mostra di fuori. Onde parecchi tratti particolari del nobile furono scambiati per tratti comuni a tutti i napoletani; come, in séguito, alcuni tratti di altre classi furono, per la medesima confusione, attribuiti al nobile, in quanto napoletano.

Ma il tipo comico, che sorse da queste osservazioni, si può dire un tipo nazionale, determinato particolarmente nella classe dei nobili, e, piú particolarmente, nella sottoclasse dei nobili della capitale, patrizî cittadini che avevano acquistato dominî e costumi feudali.

---

maniere di Napoli signorili e pompose, trasportate a Firenze, come i panni dei grandi messi indosso al picciolo, sarebbono soprabbondanti e superflue; né piú né meno come i modi dei fiorentini alla nobiltà de' napoletani, e forse alla loro natura, sarebbono miseri e ristretti » (*Galateo*, ed. Sonzogno, pp. 34-5). Brutto segno questo simpatizzare coi modi fastosi della nobiltà napoletana: segno di decadenza, di neofeudalismo, di spagnolismo invadente. Si confronti, per contrasto, la fiera pagina del Machiavelli, nei *Discorsi*, contro i gentiluomini del Regno e di altre parti d'Italia, « che oziosamente vivono de' proventi delle loro possessioni, abbondantemente, senza avere alcuna cura o di coltivare o di alcuna altra necessaria fatica a vivere »: « generazioni di uomini . . . . al tutto nemici d'ogni civiltà ». — Un eloquente elogio della nobiltà napoletana e un confronto di essa col popolo di Firenze, sono nell'orazione messa in bocca a Bernardo, nel dial. *Del piacere onesto* di Torquato Tasso.

II

Il personaggio del Napoletano nella commedia del secolo decimosesto

L'Aretino, che descrive nel modo che s'è visto i napoletani nei *Ragionamenti*, fa anche sbozzare dall'istrione, nel prologo del *Marescalco* (1533), la figura di un « assassinato d'amore », paragonandolo allo spagnuolo e al napoletano; nella *Talanta*, mette in iscena un *miles gloriosus* col nome di capitan Tinca da Napoli; e, finalmente, nella *Cortigiana* (1534), ci dà un primo personaggio di Napoletano in commedia nel signor Parabolano (si noti il nome), cerimonioso e vantatore. — Cerimonie in chiesa: « Io mi rido, quando in chiesa per ogni avemaria che dice il paggio, che gli sta innanzi, manda giú un paternostro de la corona, che tiene in mano; e, nel pigliar l'acqua santa, il prefato paggio si bascia il dito ed, intingendolo nell'acqua santa, lo porge, con una spagnuolissima riverenza, a la punta del suo dito, con il quale il traditore si segna in fronte ». Cerimonie con una mezzana, madonna Alvigia, che gli dà notizie della sua bella: « In ginocchioni voglio ascoltarvi! », esclama Parabolano. « È troppo, signore », risponde Alvigia. « Faccio il debito mio », replica egli. Al che, il suo servitore, il Rosso, gli suggerisce con impazienza: « Levatevi suso ché son oggimai in fastidio a ognuno queste vostre napolitanerie ». Scena d'amore con

Camilla: « Egli » (dice uno degli interlocutori) « le conta il suo amore con tanti giuradii e bascio le mani, ch'un muccio appassionato Don Sancio lo conterebbe con meno: frappa a la napoletana, sospira alla spagnuola, ride a la senese e prega alla cortigiana.... ». « Esce dalla natura napolitana, s'egli frappa », osserva ironicamente il Rosso.

Il personaggio si determina anche piú nettamente come caricatura del Napoletano, nella commedia di Alessandro Piccolomini, l'*Amor costante* (1536), nella quale assume, per la prima volta ch'io sappia [1], il dialetto del paese. Vi è in essa un « messer Ligdonio poeta », ossia il napoletano Ligdonio Caraffi, che dimora in Pisa dove ha preso cittadinanza. È uomo maturo, di quarantott'anni; pure si crede irresistibile presso le donne, e vuole sposare una Margherita, e ha buone speranze: « *perché, ancora che non sea ricco, manco sono povero, e son gentiluomo del seggio di Capuana, stimato e de virtude non bisogna dicerete; già aggio comenzato a fare l'amor con essa, perché saria buono che si comenzasse ad innamorare....* ». « È napoletano » (dice il servo Panzana), « e già parecchi anni sono, non potendo stare in Napoli per certe poltronerie ch'egli aveva fatte, venne a stare in Pisa con un suo fratello ch'era a studio qua, e dipoi ci ha compra casa e preso i privilegi di cittadin pisano; e il giorno lo spende tutto in sonettucci e in baiarelle, salvo la mattina, la quale

[1] A proposito del dialetto napoletano nelle commedie, noterò che nell'*Attilia* di Anton Francesco Ranieri (di cui ho sott'occhio una ristampa del 1550) interloquisce una napoletana, Zizzella, concubina (*femmina*) del bravo capitan Basilisco, che parla in dialetto, e un paggio, che viene in iscena cantando canzoni napoletane. Gli « zanaiuoli », che sembra fossero sovente napoletani, parlano il dialetto nelle commedie (si vedano del D'Ambra: *Il furto*, a. V, sc. 9; *I Bernardi*, a. II, sc. 7). Nelle *Pellegrine* del Cecchi è un cuoco napoletano.

tutta consuma in lavarsi, spelarsi, pettinarsi, perfumarsi, cavarsi e' capei canuti a uno a uno, tignersi la barba, e oggi far l'amore con questa e domani con quella: non sta mai fermo in un proposito, e sempre poi si riduce a mescolar questa sua profumatura con il succidume di qualche fantescaccia... »; e lo presenta altra volta in atto che sospira « con qualche bel motto alla spagnuola: *Ay, señora, que me matais* »[1], o che spiega « certi bei trattarelli, come sarebbe *la vostra ingratitudinissima mi fa morire, voi sei più bella dell'altro Dio, mi raccomando alla vostra bellezza*... mi raccomando alla vostra castronaggine, buacci, pascebietole, che voi sète! ».

Un'invenzione assai arguta e felice di questa commedia è l'incontro di messer Ligdonio con un messer Roberto, perugino, gentiluomo del principe di Salerno: il quale, per essere dimorato qualche anno in Napoli, è diventato napoletano di costumi e carattere, quanto o più dell'altro. Infatti, subito giunto a Pisa, osserva: « Questa terra è molto secca di gentildonne, giro di là, volta di qua, e non se ne vede una: infine, questo messer Consalvo ara pazienza, che non sarebbe possibile che io ci fornissi questi due giorni, se mi ci legasse.... ». Oh! (gli dice Ligdonio) se se ne trovano, di donne! Ne ho conquistate tante io! — E i due si vantano a coro:

Rob. Io so' stato in molte città a' miei giorni, e non m'è mai accaduto questo (*che mi accade qui*): anzi non so' prima scavalcato, ch'io ho visto qualche bella donna, e con qualche imbasciata e presente n'ho spiccati di buon favori: e molte volte n'ho avuto l'intento mio.

Panzana. O povere donne!

---

[1] Sulla popolarità in tutta Italia [illegible] cfr. Croce, *Ricerche ispano-italiane*, I, p. 10.

Ligd. Lo credo; m'è intravenuto ancora a me lo simile. Ma la Signoria Vostra, se le piace, da dov'è?

Rob. So' perugino, e al presente son gentiluomo del principe di Salerno, e da due anni in qua mi so' stato quando a Salerno e quando a Napoli.

Panzana. Al sangue di Dio, ch'io me l'indovinavo! Parvi che in sí poco tempo gli abbino insegnato benissimo quei signori napolitani? Gli ha imparato prima e' costumi che la lingua!

Ligd. Oh quanto è bella stanza chillo Napoli! ché songo de Napoli io ancora.

Rob. Bellissima, divinissima! Là vi sta Amore continuamente con l'arco in ponto.

Ligd. Cussí è veramente; e io ne saccio rennere ragione chiú che omo.

Rob. Non mettiam bocca a Napoli, ch'è il fior del mondo! Ma io so' stato in assaissime altre città, e per tutto trovo le donne con molta larghezza, salvo che qui a Pisa.

Ligd. Non ne site molto informato, ca ancora qui hanno la medesima natura, ed ence (*e vi è*) da darse no bellissimo tiempo. Saccio ben io quello che me dico!

Panzana. Sa ben lui, state pure a udire!....

Il napoletano Giovancarlo, dell'altra commedia del Piccolomini (o, almeno, a lui attribuita), l'*Ortensio* (1560), è galante come messer Ligdonio, e sa *affattucchiare* [1] le donne. « Che vuol dire, insomma (domanda il servo Scrocca), cotesto vostro *attufacchiare*? ». « *Consiste* (egli risponde) *in mannar fora cierte spiritietti accisi de amore dalli uocchie toi nell'uocchie dell'innamorata toia* ». Come messer Ligdonio, è esperto d'ingegnose galanterie; e mostra al giovane Leandro una medaglia, che ha fatto fare per la dama della quale è innamorato:

— Chisto è no vosco, chesta è na sepe, chisti songo lazzi tisi pede (*per*) pegliare l'annemale.

---

[1] Affatturare.

Antoniello, servo. (Chisto è no menchione!)

Giovanc. Ora io, pe lecenzia poetica, fengo ca, mentre songo alla puosta, veneno doi leoni e, iettatome nterra, se pigliano 'n vocca lo mio core; e ntuorno nc'è scritto: *Leone da chisto è lo mio core devorato.* Che buo' dicere: *Leoneda, chisto è lo meio core devorato.* No ce pienzare, ca lo vierso è buono, ca l'aggio mesurato, e tuorna iusto iusto, comme chillo dello Petrarca « Iniustissimo Amor, pecca sí raro », e tante lettere songo nell'uno come nell'altro.

Ma in Giovancarlo è messo in rilievo anche il signore ricco e potente, che ha, oltre i vantaggi personali, quelli della condizione sociale. « *No dubbetare* (dice al servo Scrocca, che dovrebbe aiutarlo in un intrigo d'amore), *ca, collo favore mio, te libbereria da ciento para de forche* ». Senonché, richiedendogli Scrocca otto o dieci scudi, egli si rannuvola:

Scr. State molto sopra di voi. Vi par forse malagevole l'avere a dar denari?

Giovanc. Malaggevole a me pe cunto delli denare? No ce pensare, Scrocca, a chisso; c'aggio spiso chiú scute che tu no hai pile a sta varva, e puro iere me vennero pe via de Fiorenza cincociento delli scute, ca songo entro la cascia meia sotto sta chiave.

Anton. (No ce songo chiú de cinco iule de na mala moneta!).

Giovanc. Ma chello che me pare forte, a dicerele lo vero, è che nelli innamoramenti miei me soleno le femmene fare delli presienti a me, non io ad autre; e no borria co chisto accomenciare a perdere mo la reputazione meia. Ma perchè tu conosca quanto me sia a caro l'avereme a godere l'amore della sognora meia, pégliate chisti pe mmo.

Scr. Oh! questi non sono piú che due scudi; per questi pochi no paura che Baiocco non si vorrà mettere a sí gran pericolo.

Anton. (Dui scute? Mai chiú uscío sí in gruosso!).

Giovanc. No aggio chiú dinare alla vorscia mo. Ma pégliate sta collana, e valetenne pe dui autre para de scute, ca cosí saranno fino a seie, commo m'hai cercato.

Rimasto solo rimpiange i due scudi, dicendo: « *Mme nc'è abbesognato spennere mo sti due scude, ca mme vastavano pe mme e ped Antoniello a farence le spise poco manco de dui mise!* ». Senonché, egli ha la sua teoria:

— Non vide ca le cose dello monno se governano colla openione della gente? No mercatante, pe fare la robba colli dinare d'autre e pe trovare chi ce fide lo suio nelle mano, caccia na nomenata d'avere a centenara de migliara de docate. No sordato, per essere tenuto bravo, va frappanno cca e là, e va contanno treciento ammazzamienti e millanta prove per acquistare la reputazione. Io non lo fo per avvantarme, che no fu mai mia costuma, né de nisciuno delli mei; ma io te dico cierto ca io me songo accuorto ca ll'essere io tenuta perzuona favorita dalle segnure è cagione ca, 'n chiste retrove ca se fanno loco a Siena, mai se sente autro ca: « lo segnure Giovancarlo fa », « lo segnure Giovancarlo dice »; e biata chella ca m'ha chiú 'n vocca!

Come si può immaginare, Giovancarlo è, nella commedia, il beffato. Scrocca lo induce a vestirsi da pezzente per entrare in casa della donna amata; e lo lascia aspettare indarno due ore, in cosí ridicolo camuffamento. È vero che Scrocca è, a sua volta, deluso da lui; perché, essendosi recato nel frattempo in casa del Napoletano a rubargli i cinquecento scudi che colui aveva detto di possedere: « Trovai (dice) che de' denari era vero come delle gentildonne, delle quali si vanta. Non c'era dentro altro se non due vaselletti e due dozine di stringhe, quattro saponette e simil'altre frascherie, che tutt' insieme non vaglion cinquecento piccioli, con cinquecento cancheri che gli mangino il mostaccio!.... ».

La commedia di Giambattista Cini, *La vedova* (1569) [1], è la commedia dei dialetti, prendendo parte in essa, tra

---

[1] *La vedova*, commedia di M. Giovambattista Cini, rappresentata a onore del serenissimo arciduca Carlo d'Austria nella venuta sua in Fiorenza l'anno MDLXIX (in Fiorenza, appresso i Giunti, 1569).

gli altri, un vecchio veneziano, un servo bergamasco, un soldato siciliano e un gentiluomo napoletano. Questi si chiama il signor Cola Francesco Vacantiello, di nobilissima famiglia, secondo ch'egli afferma:

> Quanto po a nobele,
> La casa mia Vacantiella allo Regno
> Voglio che saccie ca, per concessione
> De tutte, è tanno granne ed abbunnante,
> Che non c'è né cittate, nen castiello,
> Nen casale, quasi, che non sia chienissimo
> Di Vacantielli [1].

Al solito, egli non cessa di lodare la patria:

> Vonno pur dicer Fiorenza, Fiorenza
> È lo fior dello munno; val chiú Napuli
> Con chillo suio passeiar della sera
> Che cientomilia Fiorenze!

E al servo Sennuccio dice ancora:

> Non sai che Napoli
> È Napoli gentile?

Al che quegli, ricordando forse Luigi Pulci:

> La gentilezza,
> Disse un poeta, vien da' cantarelli!

E, anche al solito, vanta la propria potenza sociale e le personali molteplici virtú:

> Tu vedi: io canto,
> Io sòno, io danzo...

Ma in lui speciaimente spiccate appaiono le pretensioni letterarie. Manifesta, tra gli altri, un giudizio che ricorre assai spesso nelle dispute cinquecentesche sulla lingua e

[1] Si noterà facilmente il gioco di parole, tratto dal significato della parola « *vacantielli* ».

che è ancora vivo e accettato; cioè, che la lingua letteraria toscana è meglio conosciuta e adoperata dai napoletani e dagli altri italiani, che non dai toscani stessi:

E sai perché?
Perché nui autri avimmo lo Boccaccio
E lo Petrarco per mastri; ma vui
Avite o le notricce o le fantesche,
O altra simil sorte di persone
Ignorante.....

È fanatico delle canzonette musicali napoletane, delle « villanelle », che cominciavano allora ad ottenere fortuna; e non si stanca di recitare quelle ch'egli viene componendo, a imitazione di Gian Leonardo dell'Arpa [1]. —

Io veggo
La gloria tutta di Toscana avere
Abbandonato il proprio nido ed esserne
Andata a stare a Napoli!

esclama ironicamente, e come per compiacerlo, uno degli interlocutori.

Cola Francisco trova il suo maggior nemico nel siciliano Fiacavento, che gli è rivale in amore e lo scredita a tutto potere:

Li napulitani
Sunnu la maiur parti minzugnari
Granni, e, comi si dici, vonnu sempri
Chi tutti li turnisi d'issu paranu
Ducati.
MESS. MARINO. Questa sé la veritate;
Ma va pur drio.

---

1 A imitazion de chella tanto bella
De Gian Leonardo dell'Arpa, che dice:
Villanella crudel, mi fai morire,
Con ss' uocchi e con sa bocca saporita
Tu mi dai morte, ahimè, tu mi dai vita!

FIACAVENTO. Ieu, quando mi truvassi
Na figghia bedda, galante, cumu eni
La signura Curnelia, vurria a puntu
Dunarla a nu curnutu caparruni
Napulitanu, manciafogghia, chi vane
Da pochi misi facendu lu Giorgiu,
E consumandu e ittandu la rendita
Di mult'anni, l'avissi per rifari
Li mali spisi picciuli a purtari
A quarche strania massaria di chiddu
Loru Napuli gintili; undi dapoi
Di middi stenti s'avissi in poch'anni
A muriri di sustu, senza puru
Putiri avir spiranza di vidirla
Mai chiú!

Il quadro sembra troppo fosco al bonario messer Marino. Perché non potrebbe colui essere sul serio innamorato della sua figliuola? E, in quanto a nobiltà e ricchezza, il signor Cola Francisco è ricco e gentiluomo per davvero, e gli ha promesso di far venire i documenti dell'esser suo dalla Calabria. Fiacavento, il siciliano, non vuol sentir altro:

Dunque, iddu è calabrisi? Uh santu diavulu
Di Paliermu! ah, ah, ah! e vui buliti
Donar mugghieri, ah, ah! cum reverenzia
A un strunzu d'asin calavrisi? E nun
Sapiti ancora lu muttu?

MESS. MARINO. Ma qual sèlo?

FIACAVENTO. E nun sapiti chi nostru Signuri
Deu, quandu criau lu mundu, dissi
A chisti disgraziati: *Surgite,*
Calabrorum de stercore asinorum?
E chi si dici de lu calavrisi:
Trista la casa chi ci sta lu [illegible].
E si ci sta l'annu,
Ci duna lu malannu?

L'odio tra siciliani e calabresi era feroce. Quando quei due si scontrano, non v'ha contumelia che non si gittino sui volti:

COLA FRANC. Oh, te stai loco? e che pienzi parlare,
Sicilianello, con quarche pezziente
Pari tuo? Va, va, manciamaccaroni!
FIACAVENTO. Doh, chi sia uccisu cui ti impinnazau,
Curnutu; ah? manciau ieu li maccaruni?
Tu, mangiafogghia [1], tu, napulitanu,
Ma, per diriti megghiu, calavrisi,
Iuda, imprennasumeri!

E continuano con questo stile, e con allusioni non sempre intelligibili. Ma ben è intelligibile il seguente scambio di complimenti:

FIACAVENTO. Vattindi a Riggio avanti,
Tu, calavrisi; e non senti li turchi
Comu si sonnu accunzati? chi vonno
Veniri n'autra vota a saturari
Megghiu li vostre fimmene!
COLA FRANC. Sí, che
Le vostre di Randazzo, siciliano,
Non si purliccano ancora le mano
Delli spagnuole, sí ben le trattaro!

Cola Francisco, per altro, non è troppo maltrattato nel corso della commedia; la quale si risolve non del tutto a suo discapito e vergogna. Gli sono resi i suoi beni, sicché ormai ha tremila scudi di entrata; e ritrova la sorella rapitagli. È vero che, in questa occasione, è costretto a rimangiarsi in fretta e furia una delle sue maggiori van-

[1] Si noti che qui i siciliani son detti *mangiamaccheroni*, e i napoletani *mangiafoglie*: cfr. PITRÈ, *Prov.*, III, p. 155.

terie: di essersi, cioè, goduta quella donna appunto che poi gli si scopre sorella. Allo scandalo degli astanti, egli confessa candidamente:

Usammo spisso allo paiese nuostro
No vocabbulo bello, che sòl dicere:
« Vántate, sacco mio, se no te straccio ».
Io non ve songo per negar lo vero:
Me so avvantato!

III

Fissamento del personaggio nella commedia del tardo Cinquecento

La potenza inventiva e l'osservazione originale scadono nella seconda metà del Cinquecento; e i commediografi cominciano a vivere sul patrimonio accumulato dai loro predecessori. Il personaggio del Napoletano si fissò, insieme con tanti altri, dei quali basti ora ricordare il suo gemello, lo Spagnuolo [1]; ed entrambi pare che persistes-

[1] Col medesimo carattere che mostrava nelle commedie, il Napoletano veniva introdotto nelle novelle del Fortini. Cfr. giorn. II, nov. 19: « Ser Altobello napolitano, amando una meretrice, da quella e da più altre insieme con un giovane resta da loro giuntato e con gran scorno schernito e beffato ». Di lui, benchè prete, si raccontano le galanterie, « il passeggiare in giù ed in su facendo il Capillo . . . . siccome solgono fare tutti li napolitani, che di continuo con li occhi vanno sagittando le donne, talchè da le finestre le fanno cadere tutte del loro amore infocate ». Quelle donne « gli fecero cantare molte canzonette a la napolitana ed a la spagniuola, facendoli fare mille pazie ». In punto di danari, « il napolitano non era però meglio nè da più che si fussero li altri napolitani, ed anco non era di loro più liberale, ma più misero che non è la napolitanaria miseria, insieme con la spagniuola e fiorentina avarizia, e, per fiorir meglio tale avarizia, vestea la pretesca strettezza ». Si veda anche la nov. 13 della stessa giornata (*Novelle* di Pietro Fortini, senese, I, *Le giornate delle novelle de' Nostri*, Firenze, 1888-90).

sero sopratutto per la varietà e il diletto derivanti dall'uso del dialetto e della lingua straniera.

Nei *Torti amorosi* di Cristoforo Castelletti (1581)[1] s'incontra il signor Giovan Girolamo, nato in Francia, ma allevato a Napoli e interamente « napoletanito ». Dice, tra l'altro, di avere *quatto castelle*, che sono per altro *sotto fedecommesso*, « *perché io, onne iuorno, accidea quarcharcuno* »; onde la madre « *happe paura che la Vicaria no li confiscasse* ». Scorge venire da lungi la signora Lavinia, della quale è innamorato:

— Lassame acconzare buono sta cappa e sta coppola. Dov'è lo paggio colla scopetta mo, che me scopetasse no poco?... Le boglio fare na leverenza e no saluto profumatissimo. Vaso le mano de chillo masto de legname, che fece lo maneco a chilla zappa, che zappao chillo terreno, dove fu seminato chillo seme, che ne nacque chillo lino, ca ne fu fatta chilla tela, che se ne fecero le lenzola, dove dorma V. S.!

Ma è accolto male, e, alle fastidiose insistenze di lui, Lavinia chiama gente; al che prudentemente Giovan Girolamo si dilegua, per non trovarsi in tentazione (come dice) di commettere qualche altro omicidio. Il suo carattere si rivela tutto nel dialogo col signor Orazio:

Gio. Gir. Chi è chillo? Oh, vaso la mano de Vostra Signoria, signor Orazio mio.

Or. Servitor di Vostra Signoria, signor Giovan Girolamo. Come sto io in grazia sua?

Gio. Gir. O prencepe meio, no c'è ommo allo monno che me pozza commannare chiú che Vostra Segnoria. L'aggio in luoco de patrone meio colennissimo.

[1] *I torti amorosi*, comedia di Christoforo Castelletti, alla illustrissima sig. la s. Clelia Farnese de Cesarini, novamente posta in luce in Venezia, appresso Giov. Battista Sessa e fratelli, 1585. La dedica è in data di Roma, 1581).

Or. Questo è troppo favore: basta bene ch'Ella mi tenga nel numero de' servitori suoi. Vostra Signoria si copra.

Gio. Gir. Coprase Vostra Segnoria.

Or. E coprasi, non usi meco cerimonie.

Gio. Gir. Re mio, chisto no fazzo pe fare ceremonie, ma pe fare lo debeto meio. Vostra Segnoria se copra pe grazia.

Or. Nol farò certo.

Gio. Gir. Fazzame sto favore, pongase la coppola, pongasela, segnure mio..... Pongase la coppola, pe vita dello segnor Orazio.

Or. Farò l'obedienza, poich'Ella me lo commanda...

E, dopo questo prologo, comincia a raccontare le cortesie che gli usano in Roma i gentiluomini e le gentildonne: vuole far sentire il sonetto da lui scritto per Lavinia; chiama tutti i suoi innumerevoli servitori, paggi, creati, maggiordomo, scalco, mastro di tinello, cacciatore, ripostiere, compratore, che non vengono: ma, già, egli è troppo buono, e quelli ne abusano. Dice che a Napoli possiede quattro cuochi e venticinque cavalli alla stalla, fra i quali uno regalatogli dal viceré, « *bauzano do no pede denante, co na stelletta nfronte, che pare la stella diana: no se po bedere la piú bella cosa, fa santi como no crapio* »; ma non gli riesce mai di averli a sua disposizione, perché ora un principe gli chiede in prestito il leardo pomato, ora un duca il baio scuro, ora un marchese quello storno, ora un conte la chinea, ora una principessa il cocchio di velluto o quello foderato di damasco o quello di raso; e lui, per rendere servigio a tutti, è costretto ad andare a piedi. Il medesimo gli accade per le sue provviste di vino: donando a questi e a quelli le bottiglie piú rare della sua preziosa cantina, gli resta da bere vinello. Legge, infine, un'impresa composta per Lavinia, esaltando la propria valentia nella materia, tanto che, a Napoli, tutti ricorrono a lui. E Orazio, a stento, può uscirgli dalle mani.

Nel *Furbo*, altra commedia dello stesso Castelletti (1581) [1], abbiamo una situazione affatto nuova. Vi è a Roma un cavalier Giovan Tommaso Spanteca, napoletano, il quale, affettando il gran signore, commette ogni sorta d'imbrogli e di male azioni, penetrando travestito nelle case della gente per rubare. Ma sappiamo, da certe sue confessioni, chi egli sia: è stato, nientemeno, a Napoli « *frustato sopra no sommaro pe n'arrubbo che fice alla strata de Miezocannone* », e « *legato alla colonnella dello largo della Vicaria a fare zetobonis e mostrare le natiche alli crediturì* » [2]. A Roma fa parte di una vera associazione di malfattori:

— O como l'hanno fatta netta chilli compagniuni [3], paesani e parienti miei, ch'alloggiano a l'Urzo e songo stimati cavalieri de sieggio de Montagna de Napole! Com'hanno saputo infrascare buono chillo viecchio zorrone! Bravi testimonî de Montefarco! L'hanno dato a rentennere ca io songo nobele de quatto quarte; e de che manere ca so de quatto quarte! Chello sbreognato de patremo fu mpiso, e po ne furo fatte quatto quarte! — È onesto

[1] *Il Furbo* comedia di Christoforo Castelletti, all'illustre e generoso signore il signor Girolamo Ruis (in Venetia, per Alessandro Griffio, 1581). Dalla dedicatoria appare che fu composta tre anni prima.

[2] *Mezzocannone*, strada di Napoli: si veda Capasso, in *Nap. nobiliss.*, III, f. 1; sulla *Colonna della Vicaria*, V. d'Auria, ivi, I, f. 3.

[3] *Compagnuni*, malviventi. L'Ammirato, discorrendo di un privilegio concesso nel 1451 da re Alfonso d'Aragona ad Auxia di Milà, perché una casa di costui al Mercato potesse servire d'asilo a sgherri e fuorusciti, scrive: « I quali erano compresi sotto il nome di ' ruffiani ', e di questa schiera doveva essere lo Scarabane Buffafuoco, a cui il misero Andreuccio s'abbatté (vedi *Decameron*). In luogo dei quali succedettero poscia coloro che furon detti ' compagnoni ', che con poca lode dell'età passata regnarono infino a' tempi dei nostri padri, con tanta licenza che spesso porgevano sospetti a cavalieri e signori principali della città, per lo séguito che avevano di altri uomini di simile condizione » (*Fam. nobili napol.*, II, p. 338). Cfr. Giuliano Passaro, *Giornali*, pp. 66-7.

ca le dia no veveraggio de sette carrini pod uno, comme l'aggio prommiso, poich'hanno fatto accussí buono lo debbeto.

Senonché, un messer Diomede, il quale è stato a Napoli, afferma di avere incontrato per la via di Toledo il vero e degno Giovan Tommaso Spanteca. Cosí, scoperte le sue furfanterie, il finto gentiluomo, usurpatore del nome altrui, è preso, bastonato e minacciato di prigione:

Diom. Dimmi il nome tuo vero, ch'io ti vo' liberare.
Gio. Gir. Lo nome meio è Col'Aniello Scannasorece.
Diom. Di che luogo?
Gio. Gir. Della Torre della Nunziata.

Alla fine, gli si perdona, e il colpevole fa promessa di cambiare vita:

— Me ne boglio tornare a lo paesiello mio, e staremimne colli guai miei a pescare a mare spuonnoli, ancini, patelle e cannelicchi, e diventar omo da bene.

Messer Diomede cava la morale da questi fatti:

— Dice bene il proverbio che un tristo fa male a cento buoni. Vengono da casa del diavolo mille manigoldi, e dicono che sono de Napoli, e rubano e assassinano, e danno infamia a' napolitani, che ne sono inimicissimi. Per tutte le città sono dei tristi. Non vo' dir che in Napoli non sieno fra la plebe delli sciaguratelli che rubbano, come aviene in tutte l'altre città grandi, popolose e piene di forastieri, come è quella; ma per quattro scalzi e vitupero non deono infamarsi centomila gentiluomini e persone che stimano l'onore [1].

[1] Il Castelletti scrisse anche una commedia *Le stravaganze di amore*, stampata nel 1587 e ristampata nel 1613, nella quale è un'altra figura di napoletano, « *Damengesellschafter* (dice il Klein), *Hausnarr und Hausbeymeister, eine Art Malvoglio* » (*Geschichte des Dramas*, IV, p. [illegible] sgg.). Il *Furbo* venne ristampato nel 1597, 1606, 1613; i *Tanti amorosi*, nel 1590.

Alcuni anni dopo, il personaggio del Napoletano veniva introdotto nelle commedie di Giambattista della Porta. Poco originale, come in genere tutti i personaggi usati da questo scrittore, ma svolto abilmente e con brio, è Pannuorfo (Pandolfo) della commedia *Il moro* [1]. Quantunque Oriana, figliuola di Omone, della quale è innamorato, non voglia sapere di lui, Pannuorfo è sicuro del fatto suo, e non dubita pur un momento che padre e figlia non debbano acconsentire con gioia alle nozze. Né gli fanno specie le prove più evidenti, i rifiuti, gli scherni, le ingiurie; cose tutte che non prende sul serio. La commedia sembra ricalcata sui *Torti amorosi* del Castelletti: vi è la scena dei complimenti e dei vanti con Omone (cfr. quella di Giovan Girolamo con Orazio ; la scena con l'innamorata, che lo disprezza (cfr. l'altra di Giovan Girolamo con Lavinia). Ma l'uso migliore del dialetto e l'arte più compita del Porta mettono qua e là tocchi vivaci nel dialogo. Innanzi alle ripulse di Oriana, Pannuorfo ride: « Di che ridi, goffo? », esclama Oriana, sdegnandosi ancora più. — « *Rido, c'aggio cennuto vruoccole! Rido, ca vuie vulite abborlare commico, e lo conosco a ssi uocchie resarielle!* » [2].

1612. Il Castelletti fu autore anche di una favola pastorale, *L'Amarilli* (Venezia, 1582, e ristampata nel 1587, 1597, 1600, 1606, 1620), e di *Rime spirituali* (Venezia, Sessa, s. a.). Si sa che le opere di lui fornirono alcuni motivi al Molière.

[1] Fu stampata per la prima volta a Viterbo il 1607. Non pare che fosse composta prima del 1589, perché non si trova menzionata nell'elenco delle commedie inedite del Porta, che si legge nell'ediz. dell'*Olimpia*, appunto del 1589. Dovette essere composta, dunque, fra il 1589 e il 1607.

[2] Ma alla fine Pannuorfo dà addirittura nell'assurdo, quando, avendo sentito che Oriana desidererebbe avere un pappagallo, promette di mandargliene uno « *d'Innia, granne quanto a n'ommo* » ; e si camuffa da pappagallo, tutto coperto di penne, e si fa portare in gabbia e tirare su alla finestra dell'amata, nella ingenua speranza che viene

Altra manifestazione è il Gian Loise o Gialoise della commedia *Gl'intrighi d'amore*, attribuita a Torquato Tasso. Anzi, alcuni hanno creduto che il Tasso avesse inventato lui il personaggio del Napoletano in commedia; nel che si è voluto trovare una conferma che a lui appartenesse quella commedia, osservandosi che il Tasso doveva, a causa delle sue lunghe dimore in Napoli, conoscere bene il dialetto[1]. Ma il carattere era usuale presso i commediografi di quei tempi: e il dialetto napoletano si adoperava anche da scrittori non napoletani, sia perché era agevole possedere la piccola provvista di frasi che servivano all'uopo, sia perché assai probabilmente i commediografi d'altre parti d'Italia chiedevano, per le parti in dialetto, aiuto a persone di Napoli. *Gl'intrighi d'amore* furono recitati nel 1598 a Caprarola, per cura degli accademici di quella città, che dettero l'ultima mano al lavoro, lasciato, com'essi dicono, manoscritto dal Tasso. Ma, anche se si volesse credere alla vantata paternità (e io confesso di non avere la dose di fede a ciò necessaria), bisognerebbe sempre domandarsi se per l'appunto la parte comica di Gian Loise non sia tra quelle aggiunte o sostituite nel rimaneggiamento fatto dagli accademici di Caprarola. Parimente, in una redazione posteriore degl'*Intrighi d'amore*, al Napoletano è sostituito il Siciliano.

I tratti del carattere di Gian Loise sono, in generale, i soliti. Anch'egli è « *cavaliere di seggio* », o, almeno, sta

espressa in una vecchia canzone napoletana, popolarissima appunto a quei tempi: « *O Dio, che fosse caiola, e che volesse A sua fronda a dire na parola: Ma no che me mettisse a na caiola!* » e specialmente: « *Ed io venesse, e ommo retornasse Com'era primma, e te trovasse sola: Ma no che me mettisse a na caiola!* ».

[1] R. Guiscardi, *Di T. Tasso gl'Intrighi d'amore* (Napoli, 1889); e cfr. Solerti, nell'*Appendice alle Opere in prosa* di Torquato Tasso (Firenze, Lemonnier, 1892, pp. 179-189).

per diventarlo: « *lo segnore Gian Loise Formecone, che sta d'ora in ora pe farese spedire la causa soia d'entrare in sieggio* ». Vanta anch'egli aderenze e amicizie in alto loco. È tutto lindo, galante, attillato e cerimonioso. Si fa specialmente notare per le conoscenze che possiede in materia cavalleresca. Queste conoscenze gli valgono talvolta a coprire la naturale vigliaccheria; onde, p. e., si giustifica di non avere dato la mentita a un tale, che l'aveva chiamato « animale », perché « *nui autri napolitani, ca sapemo le regole delli duelli, non potemo, se be volessimo, errare* ». E si vanta con la servetta Pasquina, alla cui virtú ha posto assedio, di aver fatto fuggire un centinaio di spagnuoli alla piazza dell'Olmo, con una sua abilissima mossa schermistica. C'è in lui, come in ogni napoletano della classe media, un pizzico dell'avvocato o paglietta: « *Ed io lo saccio molto bene* (aggiunge nel dare un suo responso) *per la longa pratica de li tribunali di Napoli* ». Quando alla sua presenza un tale, senza conoscerlo, lo chiama « mariuolo napolitano », scatta con la solita risposta: « .... *li veri napolitani non songo mariuoli, ma vuie autre forestieri, che nce venite ad abitare* ». Tuttavia, egli nobile, egli ricco, finisce con lo sposare, pur di ottenere una buona dote, la servetta Pasquina, corteggiata dapprima per puro capriccio; e si consola col pensiero che la viltà di quella non l'avvilirà, anzi egli renderà nobile la moglie: « *avenno tanta nobeltade che la pozzo dare a cambio ed a scambio; e poi in ogni modo faraggio come fanno chiss'autri cavalieri, che s'abbassano per accomodarse....* ».

IV

Decadenza del personaggio

Nelle commedie del Castelletti, del Della Porta, negl'*Intrighi d'amore*, si sente già che il personaggio è invecchiato e ripete sé stesso come i vecchi. Onde si spiega come, ai principî del Seicento, il Capaccio ne riprovasse l'introduzione, divenuta costante nelle commedie erudite di quel tempo, specialmente di autori napoletani: « A che fu introdotto il Napoletano, che goffamente chiacchiera nel suo dialetto, e cade nel plebeo e, col suo sordido carattere, offusca di spiacevole nube la festività della commedia? »[1].

In quelle commedie, esso rappresentava l'inevitabile personaggio goffo[2]. E talora continuava a presentarsi come

---

[1] *Teatri di Napoli*, p. 81. Il Boccalini, invece, parla con lode del personaggio napoletano, da lui designato col nome del signor Colà Francesco Vacantiello (*Ragg. di Parnaso*, I, r. 24), ch'è appunto quello che porta nella *Vedova* del Cini.

[2] Nella *Tempesta* dello Shakespeare (1610?) sono introdotti, com'è noto, due napoletani: il buffone Trinculo e l'ubbriacone Stefano. È probabile che il nome e la patria di Trinculo fossero suggeriti o da recite di comici girovaghi o da letture di commedie nelle quali appariva il personaggio buffo del Napoletano. « *Tringole e mingole, chi vuolla lusso e spingole* », è la voce dei venditori di gingilli e ornamenti femminili, ricordata già dal Del Tufo, nel secolo decimosesto: « *fra trinculo e smíngole* » si legge nello Sgruttendio (ed. Porcelli, p. 53).

gentiluomo di seggio: piú frequentemente, si fondeva col tipo del capitano vanaglorioso: qualche volta, esercitava anche altre professioni o mestieri: dottore [1], scrivano della Gran Corte della Vicaria [2], servitore, perfino ruffiano [3].

Un esame delle commedie della prima metà del Seicento, che proseguirono il genere di quelle del Della Porta, mostrerebbe il Napoletano nel suo periodo di decadenza. E, specialmente, si potrebbero guardare quelle dell'Isa, che ebbero tanta voga, e tra esse la famosa *Alvida*, nella quale comparisce un capitano Squacquera Spaccatruono, che congiunge in sé le qualità del Capitano e del Napoletano. In un'altra commedia dell'Isa, il napoletano si chiama Colombruoso, lo stesso che è ricordato dal Cortese tra gli antenati del suo Micco Passaro; Colombruoso, che fu « *lo spanto de li smargiassune* », per la qual ragione: « *lo mise a na commedia Isa poeta* ». Si vedano anche le commedie del Sorrentino, di Filippo Gaetani, di Alfonso Torello. Nell'*Innocenti colpati*, di Giulio Cesare Sorrentino, il capitan Miccantuono napoletano si afferma « *capitanio, cavaliero* e *bel giovine* »: capitano, è stato in Fiandra e ha fatto « *tremà lo munno* »; cavaliere, è « *de li meglio de Puorto* »; bel giovine, « *tante segnorazze se so nnammorate de me, ch'è la roina de Troia: tutto lo iuorno, mmasciate da cca e da llà: chesta na lettera, chella no presiento...* ».

Ma con ben altra freschezza i poeti dialettali, il Cortese e il Basile, delineavano il carattere popolare dello « *smargiasso* », cioè del bravo: il Cortese, segnatamente nel

---

[1] P. e., nella commedia del Righello, *Il Pantalone impazzito*, cit. di sopra.

[2] Nell'*Impresa d'amore* di Ottavio Glorizio (1600). — Un Colaiacovo napoletano è nell'*Anchora* di G. C. Torelli (1599).

[3] Nell'*Astuta cortegiana* di G. C. Sorrentino (1631) è introdotto Cosmo, napoletano e ruffiano.

suo ora ricordato *Micco Passaro* (« *Micco Passaro mio mmiezo Puorto* »), e il Basile, in alcuna delle sue egloghe.

Intorno alla metà del Seicento, la commedia regolare sul tipo del Porta cadde in disuso. Il pubblico cercava nuovo alimento, e lo trovò nei drammi spagnuoli, e nelle traduzioni e imitazioni italiane di essi. Anche qui, soleva comparire un personaggio buffo napoletano, che teneva il posto del *gracioso* degli originali spagnuoli: ma era ben diverso dall'antico tipo del Napoletano, non più un gentiluomo ma un servo, che diceva sciocchezie e volgarità. In questa classe di personaggi rientra Razzullo, che, una a qualche anno addietro, abbiam visto ancora sul teatro, la notte di Natale, nella *Nascita del Verbo umanato* del Perrucci. In Razzullo si adombrava la satira degli « scrivani » di tribunale (il personaggio si presentava, perciò, vestito di nero) e della loro venalità [1].

Anche il Capitano cadde in disuso, per le mutate condizioni della vita; e il Napoletano, che per lo piú si confondeva con esso, ne seguí la sorte. E pareva morto per sempre; pure, si vide a un tratto, sul principio del Settecento, ricomparire sul teatro, proprio come uno spettro. Di che cosa non sono capaci i pedanti! E pedante era Niccola Amenta, il quale, essendosi proposto di esumare l'antica commedia regolare, per opporla alla voga dei drammi spagnuoli, nelle sue sette commedie, modellate su quelle del tardo Cinquecento, introdusse costantemente il Napoletano.

Cosí, nella *Carlotta*, c'è il capitano Marcantonio Accardo, napoletano; nella *Giustina*, don Ciccio Spaventa, accompagnato dal famiglio Gianni detto Pancetta, parassito; nelle *Gemelle*, il capitan Michelangiulo; nella *Costanza*, il capitan Ramagasso, che parla italiano facendo

---

[1] *Teatri di Napoli*, pp. 158-163.

da napoletano il vecchio Minicaniello; nel *Forca*, c'è Fonzo Serrecchia; nella *Fante*, Gialloise Spanto; nella *Somiglianza*, don Giannandrea Maramaldo.

E non sempre senza abilità l'Amenta ripetette l'antica invenzione. Ecco, nella *Somiglianza*, come don Giannandrea Maramaldo racconta al famiglio Buontempo le arti ch'egli adopera per procacciarsi riputazione e importanza in Genova: « *Aie sentuto, si mme vuoie bene, le cortesie ch'io aggio fatto a lloro?..... A li titolate aggi 'accummenzato a dicere: ' Turzi, a la grazeia! Prencepe Doreia, bonni! Marchesiello, che se fa? Prencepe mio, stammo buono? Conte, non c'è de cché! Duca mio, amammoce ca simmo poche! Camerata, comanneme! Fratiello, schiavo! '. E a li cavaliere nzenziglio: ' Giovane mio, vi' a che te pozzo servi '. E, co na guancetella de facce, e co na mano ncoppa a la spalla, te l'aggio fatte segnure!* ».

Un'ombra della medesima invenzione si vede in certi personaggi goffi napoletani delle commedie del Liveri, quali don Fabio Pietrapumice nel *Corsale*, don Germano nel *Gianfecondo*, e altri. Nella celebre compagnia drammatica, istruita dal Liveri stesso, la parte del Napoletano fu, per lungo tempo, affidata a un Domenico Vaccaro. Invece, nelle commedie del Goldoni dal tipo si tornava, anche per questa parte, alla realtà; e, pur fra alcune tracce della vecchia tradizione (p. e., nel don Fazio del *Torquato Tasso* o nel don Ottavio del *Frappatore*), balzavano pieni di vita il don Marzio della *Bottega del caffè*, e il delizioso monello napoletano de *I pettegolezzi delle donne* [1].

Un'ultima eco del tipo si ha finalmente nei così detti « napoletani graziosi » di parecchie commedie del Cerlone,

---

[1] A. Fiordelisi, *Il Napoletano nel teatro del Goldoni* (Napoli, Priore, 1907).

come il barone di Longobuco nella *Gara fra l'amicizia e l'amore*, don Prospero Battipaglia nella *Virtú fra i barbari*, il barone di Trocchia nell'*Amar da cavaliere o la Doralice*. Lo stesso personaggio fa capolino nella contemporanea opera buffa [1].

E chi volgesse l'occhio alle recite delle compagnie comiche d'infimo ordine nei teatri popolari o nelle città di provincia, rivedrebbe, di tanto in tanto, tra altri rimasugli archeologici, un goffo personaggio napoletano, affatto ignaro della lunga tradizione letteraria, della quale ha raccolto la successione [2].

---

[1] Per questo periodo, si vedano notizie in Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 80-1, 102-3, 104-5, 135, 138, 155, 157, 158, 163, 204, 519.

[2] Nella letteratura colta, la caricatura del Napoletano è, nei tempi moderni, del tutto sparita per piú ragioni, tra le quali è da porre in prima linea il movimento unitario italiano. Nel teatro istrionico, è ricomparsa, anche in questo secolo, in una forma rinnovata, come nella farsa fiorentina di *Don Stenterello sergente napoletano*, bravo pauroso, messo in compagnia di un bravo sul serio, « ufficiale piemontese ». Se ne veda l'analisi nel Mercey, *Le théâtre en Italie* nella *Revue des deux mondes*, 1 marzo 1840, pp. 830-2. « *On voit* (scrive il Mercey) *qu'à Florence on ne se fait pas faute de charger le caractère napolitain: les napolitains auraient bon jeu s'ils voulaient renvoyer la balle aux florentins* ». E non sapremmo se dell'antico strazio del Napoletano in commedia, o dei piú recenti fatti storici del 1798-9, fossero reminiscenza quelle parole ironiche: « *un brave napolitain* », che Carlo Filangieri raccolse sulle labbra del generale còrso Franceschi, donde ne venne il duello, nel quale il Franceschi fu ucciso. [Ferdinando Martini, quando la prima volta fu pubblicato questo saggio, mi scrisse: « A confermare ciò che dite circa le cagioni della sparizione del tipo comico napoletano aggiungerò che, nel 1867, Fabio Uccelli fece rappresentare a Firenze una sua commedia: *I rettili*, fra i cui personaggi era un tal Marco Bruto Fontanella, napoletano e deputato: nè la commedia era cattiva, nè il tipo mal disegnato: ma per cagione sua il pubblico non volle saper d'altro e fece calare il sipario a metà della recita »].

All'estero si fecero notare pel passato gli avventurieri napoletani: e tipo di essi è quel marchese della Petina di casa Confalone, inven-

trato dal Casanova a Londra, del quale si trovano anche notizie nelle corrispondenze diplomatiche dell'abate Galiani e del marchese Caracciolo; e l'ultimo diceva, ch'era di coloro, « che andavano screditando la nazione ». E queste e simili categorie di avventurieri d'altre parti d'Italia dettero luogo all' « *italien* » delle commedie francesi. Ma, accanto alla mala fama sparsa da costoro, che abusavano di titoli legittimi o usavano d'illegittimi, se ne incontra un'altra diversa, del coraggio feroce dei napoletani, sorta sia a cagione dei plebei della rivoluzione di Masaniello, sia pei fatti del brigantaggio. Di ciò si sente l'eco in certe parole del Marat, che voleva non so bene se cento o dugento napoletani, armati di pugnale, per dare facile compimento alla rivoluzione francese.

Anche oggi il carattere del popolo meridionale continua a occupare le fantasie degli altri italiani; e, se non fosse, come si è detto, il forte e delicato sentimento unitario delle classi colte, che rifugge pur dal toccare certi tasti, se ne vedrebbero manifestazioni anche letterarie. Uno scrittore francese ha potuto fare quello che non hanno osato gli scrittori italiani, mettendo in un romanzo il tipo del meridionale: Emilio Zola, nel suo *Rome*. Il personaggio dello Zola non è tolto dalle classi aristocratiche, che sono sparite, sí bene dalla borghesia, politicante e affaristica. Ma la satira del meridionale (come, del resto, quelle del settentrionale, del piemontese, del milanese, del toscano bisogna ora cercarla, non nelle opere letterarie, ma nei discorsi, negli aneddoti, nei proverbî, nel *folklore* della nuova Italia.

APPENDICE

DI ALCUNI ALTRI TIPI REGIONALI DEL MEZZOGIORNO NELLA COMMEDIA

Sotto l'aspetto letterario, il personaggio del Napoletano ha qualche valore solamente nelle commedie del primo Cinquecento. Ivi risponde a fatti, contrasti, impressioni e idee del tempo: e vi si sente qualcosa di originale e di fresco, come nei motti satirici e negli schizzi dell'Aretino, e nei personaggi del Piccolomini e del Cini, da noi ricordati. In seguito, è copia, per lo più guasta, meccanizzata, esagerata, eseguita da scrittori che hanno perso il contatto con la vita.

Ma l'interesse artistico, innanzi a manifestazioni di questa sorta, è accompagnato e soverchiato dall'interesse sociologico o storico. Alla psicologia dei popoli, delle classi, delle professioni (che era uno dei cómpiti che si proposero quei filosofi che, circa il 1860, dettero il motto d'ordine della *Völkerpsychologie*), un ricco materiale, per quanto spesso alterato dalla immaginazione o dalla mescolanza di sentimenti e passioni, offre la letteratura. Già si sono dati, anche in Italia, parecchi saggi di codesti studi, condotti su materiale letterario (p. e., quelli del Graf sul *Pedante* e sulla *Cortigiana* nel Cinquecento); ma converrebbe proseguirli, estenderli e abbracciarli in un'opera complessiva. Anche dove i giudizi, le personificazioni e le caricature mancano di salda base nei fatti, non mancano, per altro, d'interesse come sintomo storico, e neppure di storica efficacia, occorrendo considerarle sotto l'aspetto di fattori storici (come di recente è stata studiata perfino l'Astrologia![1]).

---

[1] Nell'*Historisches Jahrbuch* del Pastor.

Per tali considerazioni, darò qui un rapido cenno di alcuni personaggi della letteratura drammatica, che sono satira di altre popolazioni del Mezzogiorno d'Italia.

Di questi personaggi, il piú antico, nella drammatica napoletana, è il Cavaiuolo, che s'incontra sulla fine del Quattrocento e durante il secolo seguente. Di esso discorse il Torraca, e non è necessario tornarvi sopra [1].

La satira del Cavaiuolo rientra nella categoria di quelle di cui si gratificano a vicenda i paesi vicini; e, infatti, piuttosto che a Napoli, ebbe origine e vita a Salerno, e salernitano fu il raccoglitore e redattore della letteratura contro i cavaiuoli, Vincenzo Braca [2]. Un accenno alla satira dei salernitani contro gli amalfitani « pusillanimi », è nelle novelle di Masuccio [3]. In una commedia del Carbone (1559) [4], è messo in rilievo l'atteggiamento dei cittadini della capitale verso quelli delle città di provincia: « Che gentiluomo vai tu dicendo? (esclama un napoletano). Come può esser egli gentiluomo se non è napoletano, ma beneventano? ». « O gran bontà di cavalieri moderni! Dunque, se non è napoletano, non può essere gentiluomo, al detto vostro? ». « No, perché non è di seggio ». « E se non è di seggio, sarà di scanno o di banco, e chi sa, nella loro patria vi sono di seggie ancora! ». « Ben pare che sei poco prattico alla cavaglieria; taci su, non entrar in dozena, che questo non è pasto per la tua bocca! ». E nella stessa scena: « Sapete che canzone si canta nel mio paese? ». « No ». *Napoletani, larghi di bocca e stretti di mano, come i pi-*

---

[1] Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana* (Livorno, 1884). Aggiunte in Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 27-32, 41-2. Nel *Giuditio di Paris in egloga pastorale tradotto* da Donato Porfido Bruno di Venosa (in Napoli, appresso Gio. Battista Sottile, 1602), è la parte di *Simone cavoto*, pastore sciocco.

[2] Ettore Mauro, *Un umorista del Seicento: Vincenzo Braca. La vita e gli scritti* (Salerno, tip. Nazionale, 1901).

[3] *Novellino*, ed. Settembrini, p. 416.

[4] *Gli amorosi inganni* di Niccolò Carbone (in Napoli, 1559), a. II, sc. 2: parlano Patricio, gentiluomo napoletano, e Cricca, ragazzo di Patricio.

gnatelli[1]. Ma, per i napoletani, anche il popolano di Napoli valeva meglio del nobile delle campagne[2].

Dei tipi comici provinciali è da ricordare in primo luogo il Calabrese. La Calabria fu sempre bersaglio di satire mordaci[3]. Si narra che Alfonso d'Aragona dicesse che, se egli non avesse avuto nessun altro regno, nessun'altra terra da governare se non la Calabria, avrebbe preferito mandare al diavolo il mestiere di re e vivere da privato, per non tollerare la stoltezza di quella gente, che di uomo aveva soltanto la figura (*quam illorum qui nihil hominis habent praeter figuram ineptias tollerare*). Enea Silvio soggiungeva, scherzosamente, che i primogeniti del re di Napoli pigliano titolo di « duchi di Calabria », appunto perchè, quando hanno imparato a governare la Calabria, sono in grado di governare qualsiasi altro difficile paese[4]. A questa riputazione politica si aggiunse una bizzarra accusa storica: che, cioè, i Bruzi, per essersi alleati con Annibale contro i romani, fossero stati condannati a prestar ser-

---

[1] Cfr. Pitrè, *Proverbî*, III, p. 155: « *Napulitanu largu di vucca e strittu di manu* ». Un altro proverbio dice: « *Napulitanu, Mangiapatanu, Accireperucchie E sonacampane* ».

[2] Costo, *Fuggilozio* (Venezia, 1600), pp. 477-80: « Contesa graziosissima tra un nobile di villa e un napolitano del popolo ». Comincia: « In tutta Terra di Lavoro fanno le genti sì gran professione di nobiltà che si vedranno uomini non pur di città e di terre murate, ma di casali smantellati star sul punto del nobile, talmente che non lo cederebbono a casa d'Austria ». Sono note, anche pel Napoletano, alcune filastrocche popolari di proverbi sui paesi vicini. Quella, già indicata di sopra (p. 278 *n.*), che è nell'opera dello Schrader, e che comincia: « Castellani Caetani Belle femmine son de Mola, ecc. » è in parte ancora viva. Forse a una simile enumerazione appartenevano i versi: « *Quattro sono li luoghi della Saracina: Portici, Cremano, la Torre e Resina* »: ricordo dell'alleanza di Napoli, alla fine del nono secolo, coi saraceni, e delle bande saracene accampate in quei luoghi.

[3] Una minuta analisi delle cause dei pregiudizi contro la Calabria e i calabresi è nel Barthels, *Briefe über Kalabrien und Sicilien* (Göttingen, 1787, I, pp. 7-10).

[4] Panormita, *De dictis et factis Alphonsi regis*, lib. I, § 30, e nota del Piccolomini.

vizi da schiavi, e perciò anche da carnefici, ai magistrati romani nelle province; e che, quindi, calabresi fossero stati i carnefici di Cristo [1]. Per queste e per altre ragioni, che ora ci sfuggono, il calabrese è ritratto in modo sinistro anche nella letteratura spagnuola. Nel romanzo del Cervantes, *Pérsiles y Sigismunda*, è fatto calabrese un Pirro, cattivo soggetto, *rufian*, *hombre acuchillador*. In un *auto* di Lope de Vega, Giuda è simboleggiato in un *caballero calabrés*; e, in un altro, si dice di un Vizio, che era « *en hurtar honras y en modo De vivir un calabrés* » [2].

Nella commedia dell'arte, il calabrese si determinò nel personaggio di Giangurgolo, che a noi non risulta piú antico della metà del Seicento. Era, di solito, un carattere di bravaccio; ma spesso faceva altre parti, restandogli la sola qualità del favellare calabrese, e gli accenni a costumi del suo paese. Portava il cappello a punta, calabrese o brigantesco, e gli si aggiungeva al naso naturale un lungo naso di cartone [3].

---

[1] Per questa taccia, si vedano: J. M. Perrimezzi, *De natione tortorum Christi*, dissertatio (Roma, 1727); [p. Giovanni Polidori], *De tortoribus Christi domini quinam fuerint et undegentium extiterint* (Napoli, 1731); e il Polidori, *Brutii e calumnia de inlatis Jesu Christo Domino nostro tormentis et morte vindicati*, che può leggersi in appendice al Barrio, *De antiquitate et situ Calabriæ* (ed. Aceto, Roma, 1737). — Il Minieri Riccio, *Scrittori napoletani del s. XVII, i cui nomi cominciano con la lettera A*, p. 47, ricorda il manoscritto di un anonimo, *In calabros invectiva*. Si noti che calabrese fu fatto dalla tradizione l'uccisore di Ferruccio, il napoletano Fabrizio Marramaldo.

[2] Ricavo ciò dalla dotta e bella prolusione del prof. A. Restori, *Degli « Autos » di Lope de Vega Carpio* (Parma, 1898), p. xv. Nell'ode *Al dinero* di Diego de la Chica (nella *Primera parte de las flores de poetas ilustres*, ristampa di Sevilla, 1896, p. 55): « *Cuál muestra á su amigo que es Un Pitias leal y grato, Y por ti le hace el trato Del apóstol calabrés* ». « Occhi sanguigni » attribuiva ai calabresi il Gracian (*Criticon*, parte I, c. 7).

[3] Il Sand, op. cit., ha una figura di *Giangurgolo*, cui appone, non si sa perché, la data del 1625. Ma, d'altra parte, non si può ritardarne l'apparizione al secolo decimottavo, come nell'aneddoto riferito dal Rasi (*Comici italiani*, I, pp. 78-82), secondo il quale il personaggio sarebbe

Altro carattere teatrale era quello dello « studente calabrese ». Nella *Canzone di Zeza*, don Nicola, calabrese, amoreggia con la figliuola di Pulcinella, il quale, tornando a casa, lo sorprende e lo bastona. Quello va via di corsa:

> Mo te ne si' fuiuto,
> Pacchesicco [1] frustato!

esclama Pulcinella. Ma lo studente è andato a prendere il [illegible] (schioppo), e Pulcinella è costretto a chiedergli perdono e a concedergli la figliuola in isposa. In una inedita commedia dialettale, intitolata *Lo Vommaro*, che fu recitata nella villeggiatura di Antignano nel 1742 [2], una vecchia viene in iscena con una camicia lacera, che va rattoppando:

Uh, iostizia! Vedite si [illegible] Non ce n'è petacce. Che buò dà punte? È ncienzo a li muorte! Ma io so n'asena che mme vao peglianno sti pensiere. Nce ll'aggio ditto a chillo malaureio de stodente calavrese: « Chesta non serve chiú, cca nce vò la nova ». E isso, ncocciuso, sempe me dice: « *Passanci nu filu!* ». Che buò passà filo, ca non ci abbastano doie matasse! . . . Te', che roina! . . . Nne voglio [illegible]

---

sorto come caricatura dei [illegible] in Calabria dalla Sicilia, quando questa passò sotto il dominio di casa Savoia. Il Rasi stesso [illegible] tolta dal frontespizio della commedia del Piperno, *Disperarsi per la speranza* (Napoli, Mollo, 1688). Il Riccoboni, op. cit., fig. 12, ha l'*Habit de Giangurgolo calabrois* [illegible] gurgolo parla il Perrucci, ed esso ha parte [illegible] Casamarciano. È notevole lo scenario *La moglie di sette mariti*, in cui la donna in questione finisce con l'appigliarsi al peggio, sposando Giangurgolo, [illegible] vecchi e pei nuovi che accumula col gioco. Sul dialetto calabrese nelle commedie, cfr. Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 32. 151. Secondo il Quadrio, il Pulcinella di Silvio Fiorillo parlava « calabrese » (!).

[1] Studente. L'origine della parola [illegible] storiella che narra il Galiani, nel *Voc. nap.*, ad verb.

[2] *Teatri di Napoli*, p. [illegible].

bene. Le siente fra de lloro: « *Don Petru, Don Climenti, Don Giancola! Gnuritata tene li pataccuni!* ». E non hanno vrenzola de cammisa! [1].

Lo studente fu talvolta rappresentato anche come studente barese; e parlante questo dialetto, e sotto il nome di don Vitantonio Patacca, compariva con l'attore Francesco Banci nelle recite di dilettanti che si facevano a Napoli nel secolo passato [2].

Ma la terra di Bari forní principalmente il tipo del vecchio provinciale, ricco, avaro, inesperto dei costumi della capitale, che nelle recite del teatro di San Carlino ebbe il nome di don Pancrazio Cucuzziello, il biscegliese [3].

Anche il siciliano fu messo presto in commedia, ossia già nel secolo decimosesto, come si può vedere da un accenno del Minturno nella sua *Arte poetica* (1564), e dal personaggio di Fiacavento nella *Vedova* del Cini (1569). Francesco Andreini rappresentava, tra le altre parti, quella del Dottore siciliano [4].

---

[1] Manoscritto della Biblioteca di San Martino. Si veda atto III, sc. 4, pp. 91-2.

[2] Il dialetto studentesco calabrese è nel *Tedeum dei Calabresi* del Cardone. — Pei fatti del 1799, i calabresi divennero rappresentanti di reazione. Nel 1848 si ebbe l'opposta vicenda, e il cappello calabrese fu simbolo di liberalismo. Si cantava in quei tempi dalla plebe sanfedista (quanto diversamente da mezzo secolo prima!): « *Maiestà, chi v'ha traruta? A nazione 'i Calavrese!...* ».

[3] Il Sand, op. cit., II, p. 35, dice che il Biscegliese si rappresentava al San Carlino da tempo immemorabile, e ne dà una figura con la data del 1680. Ma è, invece, noto che il personaggio fu introdotto nel 1810 dall'attore Giuseppe Tavassi. Tuttavia, è da ricordare che il Perrucci, op. cit., p. 294, dice che sul teatro si faceva la caricatura dei « quaratini (cittadini di Corato), leccesi, apruzzesi e simili ».

[4] La satira popolare fra napoletani e siciliani appartiene al passato; si veda nel Pitrè, *Fiabe*, III, n. 155, pp. 159-164, la novella popolare dei due ladri, di cui il siciliano è di gran lunga il piú abile, e il napoletano opera da sciocco. Piú vivace, per la maggiore vicinanza, è la guerra satirica tra calabresi e siciliani, della quale è antico e cospicuo esempio il contrasto di Cola Francisco e Fiacavento.

VI

SALVATOR ROSA

Recensione inserita nel *Giornale storico della letteratura italiana*, 1893, vol. XXI, pp. 127-150.

I

« L'uomo, il pittore, il poeta » intitolava il Carducci uno dei paragrafi del suo saggio su Salvator Rosa, premesso all'edizione del Barbèra (1860) delle *Rime e prose*, e più volte dipoi ristampato. E veramente Salvator Rosa merita di essere studiato sotto questo triplice aspetto, per quanto l'uomo, che ora siamo venuti a conoscere, non sia più quel certo eroe tra patriottico e romantico, uscito mezzo dalla fantasia del De Dominici e mezzo da quella della signora Morgan. Allo studio del Rosa, come uomo, come pittore, come poeta, ha consacrato ora un'opera il Cesareo [1], la più ampia che sia stata mai scritta sull'argomento.

Necessaria preparazione di un simile studio erano una larga ricerca biografica, un'edizione critica e illustrata delle opere letterarie del Rosa, un catalogo descrittivo dell'opera pittorica di lui, con l'indicazione dei luoghi nei quali oggi si trova sparsa. Sopra queste fondamenta soltanto potevano elevarsi lo studio psicologico dell'uomo e la determinazione del posto e del significato che spetta al letterato e all'artista.

---

[1] Salvator Rosa. *Poesie e lettere edite ed inedite*, pubblicate criticamente e precedute dalla vita dell'autore, rifatta su nuovi documenti, per cura di G. A. Cesareo (Napoli, tip. della r. Università, 1892, due volumi).

La pubblicazione del C. abbraccia tutt'insieme questi varî lavori di preparazione e di costruzione, recando a ciascuno d'essi buoni contributi; ma non riesce a compierne nessuno definitivamente, e qualcuno, anzi, sfiora appena.

Io, dopo avere reso omaggio alle fatiche del C. e agli utili risultati da lui raggiunti, entro in materia, esaminando capo per capo il suo libro rispetto ai *desiderata* che ho accennati, e mostrando quel che egli ha eseguito, e quello che ancora resta da eseguire.

E, prima di tutto, movendo dalla ricerca biografica, il C. si è trovato innanzi i tre piú antichi biografi del Rosa, che sono il Passeri, il Baldinucci e il Pascoli, dei quali egli riconosce l'autorità [1]. Anche a ragione qualifica come impostore il biografo De Dominici, che aggiunse non poco all'opera dei tre primi e, specialmente, la spiritosa e fortunata invenzione della parte che il Rosa avrebbe presa alla rivoluzione napoletana del 1647-8. Senonché, a questo proposito, avrei desiderato che il C. avesse mostrato maggiore coscienza circa l'impostura del De Dominici; il quale non inventò solamente quei particolari biografici del Rosa, ma, si può dire, un'intera storia dell'arte napoletana, che trovò tutti credenti per oltre un secolo, e serba ancora i suoi fedeli, benché sia stata sfatata negli ultimi cinquanta anni per opera dello Schulz, del Catalani, del Faraglia, del Frizzoni e di altri [2]. E, d'altra parte, dichiarato il carattere dell'opera del De Dominici, il C. avrebbe fatto bene a non servirsene mai (e invece se ne serve qualche volta);

---

[1] Dell'opera del Pascoli il C. conosce l'ediz. del 1736; ma ce n'è una, anteriore, di Roma, 1730.

[2] L'intera questione De Dominici è stata da me riassunta ed esposta in due articoli intitolati *Il falsario*, nella *Napoli nobilissima*, vol. I (1892), nn. 8-9.

anzi, a non piú discuterla (come invece fa spesso), perché è tempo perso. Il piacevole libro della Morgan per la parte biografica non porge nessuna notizia nuova, e solo esagera le invenzioni del De Dominici: la cui opera l'autrice non conobbe neppure direttamente, sí bene per quel tanto solamente che ne passò nella vita del Rosa « tratta da quelle che ne scrissero Filippo Baldinucci, Giambattista Passeri, Leone Pascoli, Bernardo de Dominici ed altri », e premessa a varie edizioni delle satire fatte nel secolo decimottavo [1].

Oltre che col sussidio di queste e di qualche altra fonte a stampa, il C. si è accinto alla nuova biografia con un materiale manoscritto, formato da alcuni documenti sul matrimonio e la morte del Rosa, e da un grosso manipolo di 105 lettere di lui, indirizzate a Giulio, Giovanni e Ludovico Maffei, le quali tutte, all'infuori di tre, si serbano autografe nella biblioteca dei marchesi Ferraioli di Roma: piú di due lettere inedite dirette all'abate don Antonio Ruffo di Messina, e di alcuni carteggi contemporanei diretti al medesimo, e concernenti cose d'arte. Del Rosa erano già a stampa venti lettere all'amico G. B. Ricciardi pubblicate per la prima volta dal Bottari, e poi dalla Morgan (che vi aggiunse la traduzione inglese), e dal Gamba, nell'edizione della *Vita* del Baldinucci (Venezia, tip. di Alvisopoli, 1830, pp. 161-200), e nell'edizione del Carducci. Il C. ora le ristampa. Tardi egli si è accorto che anche delle 105 lettere ai Maffei una piccola scelta era stata pubblicata nel 1878 a Firenze in un opuscolo per nozze [2].

---

[1] Il C. si serve della traduzione francese del libro della Morgan. Ne ho sott'occhio l'originale inglese, ch'è intitolato così: *The life and times of Salvator Rosa* by Lady Morgan, in two volumes (Paris, Gaugnani, 1824, xvi-286; viii-286).

[2] *Lettere inedite di Salvator Rosa*, per nozze Banchi-Brin (Firenze, Barbèra, 1878). Il C. le ricorda a stampa finita (II, p. 133), avendone

Piú grave omissione è l'avere ignorato che il carteggio autografo col Ricciardi, dal quale furono tratte le venti lettere del Bottari, si conserva ancora, e che brani di esso, editi ed inediti, venne inserendo l'Ademollo, nel suo volume *I teatri di Roma nel secolo XVII*, rimasto sfortunatamente sconosciuto al C. [1]. I brani, pubblicati dall'Ademollo, si riferiscono agli spettacoli teatrali di Roma, e portano le date del 1652 e 1653, del maggio e giugno 1654, del 20 novembre 1660, del 5 febbraio 1661, del 26 gennaio 1666, dell'8 gennaio 1667, del 15 settembre 1668. A proposito di queste lettere, il compianto Ademollo scrive in una nota di averne avuto comunicazione dal cav. Filippo Mariotti di Firenze [2]. Avendone fattò ricerca a mia volta, ho saputo che dalle carte del Mariotti, ora nella Biblioteca Nazionale di Firenze, risulta che il Mariotti le copiò appunto dal carteggio Ricciardi, posseduto da Aurelio Gotti [3]. Oltre i brani offerti dall'Ademollo, altri egli produce nella sua *Storia dei teatri* (ms. della detta biblioteca), e, propriamente, due brani, uno in data 12 febbraio 1650, e l'altro 14 gennaio 1652; e una lettera intera, in data 19 maggio 1668, riferisce tra i documenti. Nella Biblioteca Nazionale

---

avuto cognizione per mezzo della pubblicazione del Toci intorno al Ricciardi, anche da lui troppo tardi conosciuta. Dalla stessa avrebbe potuto trarre altresì l'indicazione delle lettere inedite del Ricciardi, conservate presso il cav. Niccolò Maffei di Volterra, e di altre dello stesso conservate presso Aurelio Gotti e presso il marchese Campori di Modena, nelle quali ultime si contengono « non poche notizie assai importanti alla vita del Rosa » (*Rime burlesche di G. B. Ricciardi*, p. XXXI).

[1] Roma, Pasqualucci, 1888; si vedano le pp. 66, 93, 95, 96, 106, 139, 140.

[2] Il Mariotti (da non confondere coll'omonimo traduttore di Demostene) era segretario dell'Istituto tecnico di Firenze, ed è morto qualche anno fa.

[3] Sarebbero passate quindi nell'autografoteca Campori e di là nell'Estense di Modena.

di Firenze, inoltre, tra alcuni manoscritti del Riccardi, si trovano, secondo le notizie che mi si comunicano, due altre lettere del Rosa [1].

Che le 105 lettere ai Maffei abbiano grande importanza e aggiungano cose sostanziali alla biografia del Rosa, non oserei dire: le venti lettere edite già dal Bottari restano pur sempre, le più curiose del carteggio. Ma, di certo, anche le nuove sono tutt'altro che inutili, e servono specialmente a dare un'impressione più viva e diretta del Rosa, qual egli era nella vita ordinaria.

Tuttavia, o per la scarsa importanza del materiale nuovo o per altre cagioni, la biografia che ricostruisce il C. poco aggiunge a quello che sapevamo dalle tre antiche biografie, che contengono il meglio intorno alla vita del Rosa. E, circa il modo nel quale la ricostruzione del C. è condotta, se sono in essa alcune indagini felicemente compiute, altri particolari non soddisfano interamente. — Per la data della nascita, il C., tra il Passeri che la mette al 21 luglio 1615, e il Baldinucci che la mette al 20 giugno, propende pel primo, quantunque non possa scegliere con sicurezza tra le due: e non è gran male [2]. — Alcune notizie, quali l'amicizia del Rosa col pittore Marzio Masturzo, il suo frequentare col padre la casa di un tal don Angelo Pepe, intendente di pittura e di musica, e l'avere studiato col pittore Aniello Falcone, e le inimicizie con Mice-

[1] Cominciano: « Questa mattina il Fabbrini... »: e « Ieri sera lasciai scritto... ». Una decina di lettere del Rosa, in cui si parla della villa di Strozzavolpe, fu acquistata dal dr. A. Bizzarri, quando questi divenne proprietario della detta villa, e ne tutte pubblicate nell'opuscolo nuziale, edito dal Barbèra.

[2] Nella nota, un piccolo trascorso di penna dove si parla del « libro dei morti del 1615 », che deve essere, invece, il « libro dei battezzati ».

Spadaro e con altri pittori napoletani [1], non dovevano essere accolte nel testo, perché unica fonte di esse è appunto la biografia del De Dominici, che il C. stesso dichiara impostura. Non risulta (I, p. 8) da nessun luogo che il Rosa si disgustasse di Napoli, perché non gli riusciva di entrare nelle « leghe ed associazioni di pittori, gelosi dei loro privilegi e dei loro diritti, che dell'arte volevano avere il monopolio e riuscivano a procurarsi titoli di nobiltà, illustri parentele e patrimoni vistosi ». Queste leghe e associazioni, ch'io sappia, non esistevano a Napoli; quantunque ci fosse come c'è ancora (e c'è dappertutto) quella che da noi si dice camorra, altrove chiesuola, o come altro si voglia. Né il Rosa ne parla nel brano della satira *La Babilonia*, che il C. cita subito dopo, dove si accenna solo ai seggi, ossia alle associazioni familiari della nobiltà, ch'erano la base della costituzione politica del Regno. — Una breve illustrazione (I, p. 9) avrebbero meritato le tre famiglie napoletane che il Rosa mentova a titolo d'onore, i Cantelmi, i Terracusi (ossia Caracciolo, marchesi di Torrecuso, dei quali a quel tempo fioriva Andrea, che prese parte gloriosa alle svariate fazioni della guerra dei Trent'anni e comandò in capo le truppe spagnuole e italiane in Ispagna), e gli Avalos. — Ed è un po' ingenuo, accettata dal De Dominici la notizia dei quadri dipinti dal Rosa nel suo primo ritorno da Roma a Napoli, soggiungere (I, pp. 13-14), « che forse ancor si ritrovano in casa de' Mataluni, dei principi d'Avellino, e dei duchi Gaetano d'Aragona di Laurenzano », quando è noto che la piú parte di queste famiglie sono estinte o decadute.

Una notizia piú particolare (I, p. 15) si sarebbe desiderata del gubbiense poeta Antonio Abati, l'autore delle *Frascherie*, che fu amico del Rosa in gioventú, e al quale appar-

[1] Vol. I, pp. 6-7, 13-14, 16, e altrove.

tiene un curioso ragguaglio inedito (forse del 1640) intorno alla pittura di lui, che il C., al solito, ha dovuto ricevere troppo tardi, perché nel testo non ne parla, e lo stampa alla fine del secondo volume, dove resta non adoperato. — A proposito del ritorno del Rosa a Roma nel 1639, il C., ripetendo una enumerazione fatta già da biografi antecedenti, parla degli artisti che in quell'anno vi si trovavano: ossia, « della scuola dei fratelli Caracci, il Domenichino, Guido Reni, l'Albani, il Guercino, il Lanfranco; della francese, il Poussin, il Vouet e Claudio di Lorena; della fiamminga, il Rubens e il Van Dyck »: bel mazzetto di nomi, senza dubbio, ma che, in realtà, sono cosparsi lungo parecchi anni di quel periodo. — Circa quell'anno 1639, famoso nella vita del Rosa per la bizzarra *reclame* colla quale egli diè principio alla sua celebrità, il C. sta contento, come già altri, a riferire la narrazione del Passeri. Tuttavia si poteva ricordare, almeno in nota, il garbato studio su *Salvator Rosa nel personaggio di Formica*, inserito nella *Nuova antologia* dal signor G. Marrucci [1]; e anche l'opera dell'Ademollo [2], la quale non aggiunge notizie nuove, ma trasporta nell'ambiente dei divertimenti teatrali romani di quegli anni; per non dire che, anche in nota, avrei voluto vedere ricordata la novella dello Hoffmann su questo tema. Il Rosa faceva il personaggio napoletano di Pascariello Formica, e (come sappiamo dal Lippi) anche l'altro di Coviello Patacca; e a questo proposito, occorre notare come tanto Pascariello quanto Coviello riavessero talvolta, nella commedia dell'arte, altri cognomi, intitolandosi il primo, p. e., Pascariello Pettola, e il secondo Coviello Ciavola. — Si noti che la partenza del Rosa per la Toscana, la quale, nel testo, è data come avvenuta alla

---

[1] *Nuova antologia*, 16 ottobre 1885, pp. 641-658.

[2] *I teatri di Roma*, pp. 36-9.

fine del 1639 (I, p. 24), deve riportarsi alla fine dell'anno seguente, come il C. stesso avverte nell'appendice (I, pp. 401-403) sulla base di documenti, pubblicati da Adolfo Venturi; uno dei quali occorreva anche riferire, tratto da una lettera dell'ambasciatore estense a Roma del 27 aprile 1641, che dice che il Rosa era « fuggito a Firenze per salvarsi dalle persecuzioni dei suoi nemici » [1]. — Molte notizie dà pel primo il C. intorno alla Lucrezia, concubina del Rosa, e ne accerta il vero nome, Lucrezia Paolino del fu Silvestro di Firenze. — Del *Cunto de li cunti* del Basile, libro prediletto dal Rosa, che fu intermediario della conoscenza che ne ebbe e della imitazione che ne fece il Lippi nel *Malmantile*, il C., se fosse giunto in tempo a vedere la mia edizione e lo studio premessovi, avrebbe potuto parlare con più esattezza: ma, in ogni caso, gli bastava un semplice sguardo all'opera del Basile, per non dire che « il Basile assimila, fa sangue del suo sangue l'antica novella di Luigi XI, o di Poggio o di Margherita di Navarra od altro » (I, p. 37); il che è grave errore, giacché l'opera del Basile è una raccolta di fiabe. — Dal 1649 [2] fino alla morte, il Rosa ebbe stabile dimora in Roma; e le faccende sue in questo periodo ci sono minutamente rivelate dal carteggio coi Maffei, che il C. pone a profitto nella biografia. Ma, a proposito delle relazioni tra il Rosa e il Ricciardi, sarebbe stata fortuna che il C. avesse conosciuto in tempo la nota edizione del Toci: *Rime burlesche edite ed inedite di G. B. Ricciardi* [3]; che gli avrebbe dato modo d'illustrare conve-

---

[1] Adolfo Venturi, *La r. galleria estense in Modena* (Modena, Toschi, 1882), p. 221.

[2] Così, esattamente nella biografia, p. 57; ma la lettera relativa (II, 20) ha, per evidente errore di stampa, la data del febbraio 1648.

[3] Con prefazione e note di Ettore Toci (Livorno, Vigo, 1881); bellissima edizione tipograficamente parlando. Il C. la cita una sola volta, in fine (II, p. 133).

nientemente questo amico del Rosa. — Intorno alla morte del Rosa il C., come ho già detto, è in grado di aggiungere l'atto di matrimonio e l'atto di morte, tratti dall'archivio di S. Andrea delle Fratte in Roma.

Precipuo merito del C. è la definitiva distruzione della leggenda, narrata dal De Dominici, circa la parte che avrebbe preso il Rosa alla rivoluzione di Masaniello. Ma anche su questo punto occorre fare qualche avvertenza. Nato, anzitutto, due piccole inesattezze: a p. 47, l'espressione: « il pescivendolo d'Amalfi, Masaniello », laddove ora è notissimo (la fede di nascita è stata più volte stampata) che Masaniello era napoletano e « d'Amalfi » il suo cognome (è vero che presso Amalfi mostrano la casa di Masaniello; ma anche al castello d'If si mostra la prigione del conte di Montecristo!). E a p. 49, l'affermazione che il De Dominici « pubblicò l'opera sua, quando la dominazione spagnuola inferociva peggio di prima »: laddove l'opera del De Dominici fu pubblicata nel 1742, quando la dominazione spagnuola era finita da trentacinque anni e si viveva sotto il paterno governo del buon re Carlo di Borbone. Ma, principalmente, bisogna avvertire che la leggenda dedominiciana era caduta già in discredito insieme con tutto il resto dell'opera del falsario; e circa la famosa « compagnia della Morte », composta di pittori e diretta contro gli spagnuoli, che Salvator Rosa avrebbe formato in Napoli, la notizia decisiva, tratta dai *Giornali* manoscritti del Fludoro, che il C. stampa a p. 55, era stata già indicata dal Faraglia[1] e riferita poi integralmente dal De Blasiis[2]. Apparisce da essa che una « compagnia della Morte » esistette realmente, ma composta di malandrini e diretta

[1] Nell'*Archivio storico per le provincie napoletane*, a. VIII (1880), p. 286 *n.*

[2] Op. cit., IX (1884), pp. 153-4.

contro il viceré e gli spagnuoli, quando la rivoluzione di Masaniello era stata già del tutto sedata, al tempo del conte d'Oñate; e fu distrutta con carcerazioni e supplizî, eseguiti nel 1651.

Il C., con l'aiuto dell'inedito carteggio, ha tolto ormai ogni possibilità di credenza nel racconto del De Dominici. Secondo il quale, infatti, Salvator Rosa, recatosi a Napoli sulla fine del 1646, vi sarebbe restato durante il 1647, laddove « la serie consecutiva e non interrotta delle sue lettere ai Maffei dimostra ch'ei non si mosse dalla Toscana fino a tutto il settembre del 1646, e vi si trovava ancora nel gennaio 1647 ». Di quest'anno 1647 è anche conservata una lettera di lui, da Firenze, con la data del 26 settembre. Del resto, nessuno dei primi biografi accenna, neppure lontanamente, alla attività del Rosa come rivoluzionario; ed egli medesimo, alludendo nella satira *La guerra* alla rivoluzione di Masaniello, ne discorre come chi guardasse a quei fatti da lontano [1].

Nonostante queste e altre osservazioncelle che potrei fare, la biografia del C. contiene, come ho detto, molte utili cose; ed è peccato che una certa fretta e l'incompleta informazione bibliografica, cause della piú parte degli errori notati (la prima si riflette anche nell'esposizione, che si vorrebbe meglio disposta ed equilibrata), abbiano impedito che questa biografia riuscisse una compiuta ricostruzione critica della vita del Rosa, attinta da tutte le fonti esistenti.

---

1 Senti come cangiato ha il mio Sebeto
In sistri bellicosi le zampogne,
Né piú si volge al mar tranquillo e cheto...
Mira l'alto ardimento, ancorché inerme!
Quante ingiustizie in un sol giorno opprime
Un vile, un scalzo, un pescatore, un verme!

(*La guerra*, vv. 55-57, 64-66).

II

Alla biografia s'accompagna, nel primo volume, una nuova edizione delle satire e delle poesie del Rosa. Molte cure il C. ha speso intorno a questo testo, intendendo andare (come dice) « o la lezione certamente voluta dall'autore, o, dove manca l'autografo, la lezione più prossima » (I, p. 120). Di quattro satire (la *Musica*, la *Poesia*, l'*Invidia*, la *Babilonia*) egli ha ritrovato gli autografi, esistenti quale a Roma presso gli eredi Rosa, e quale a Napoli. Per la *Pittura* e la *Guerra*, si è giovato di un codice dell'Angelica (n. 2082), il quale, fatto il confronto per le prime quattro satire, si rivela più prossimo alla lezione degli autografi.

Della settima satira esistono due autografi, l'uno posseduto anche dagli eredi Rosa, e l'altro pervenuto di recente nell'archivio municipale di Napoli. Ma con poca esattezza il C. parla ripetutamente di essa come inedita, e nell'avvertenza che vi premette (p. 363) comincia: « Il testo di questa satira, ignota fin qui, ecc. »: giacchè egli stesso conosce, e cita in una noterella a p. 22, l'edizione, che ne dette fin dal 1876 in Napoli l'illustre Filippo Palizzi in un opuscolo, tirato a sole 110 copie, col titolo: SALVATOR ROSA | ABBOZZI DI POESIE; e in fine la nota: *Napoli 1876 | Cav. De Angelis e figlio tipografi di S. M. il Re d'Italia | Porta Medina alla Pignasecca, 44.* L'edizione riproduce appunto l'autografo ora esistente nell'Archivio municipale, e, allora, di proprietà del conte Giberto Borromeo di Milano; e lo riproduce nella sua integrità, riferendone quasi tutte le varianti.

Gli autografi, dunque, e il codice dell'Angelica sono stati presi a fondamento dell'edizione. Nelle note, sono relegate le varianti delle due edizioni a stampa, dalle quali derivano tutte le altre: quella con la falsa data di Am-

sterdam, presso Severo Protomastix (s. a., ma probabilmente del 1695, come con giusti argomenti sostiene il C.[1]), e l'altra del 1781, che fu fatta « su di un ottimo testo a penna ». Le due satire, date sul codice dell'Angelica, recano le varianti, talora anche accettate nel testo, di un codice vaticano (n. 8880).

Questo faticoso lavoro è stato compiuto dal C. con molta diligenza, per quanto ho potuto io stesso riscontrare. Ma è facile vedere ch'egli non ha, con esso, mantenuta veramente la promessa d'un'edizione critica delle *Satire*. Non c'è alcuna garanzia che gli autografi e i manoscritti, assunti a fondamento dell'edizione, serbino la lezione definitivamente voluta dall'autore; e, forse, con troppa sicurezza il C. parla delle varianti e delle aggiunte, che si leggono nelle stampe come derivanti, tutt'al piú, da una redazione anteriore a quella da lui riprodotta. Perché anteriore? Talvolta, sarà cosí: p. e., l'autografo della satira prima mi pare, in genere, piú corretto della stampa, e reca in fine un buon numero di terzine, che nella stampa non si trovano. Ma, per contrario, l'autografo della satira l'*Invidia*, oltre a offrire in generale una lezione inferiore a quella delle stampe, ha in meno, rispetto a queste, tre terzine da v. 247 in poi, un'altra terzina vv. 670-2, indispensabile anche per le rime, quattro terzine dopo il verso 946, e altre sette in fine dopo il verso 996. E queste aggiunte sono talmente rispondenti alla letteraria intemperanza dell'autore, che io quasi oserei affermare che la lezione piú copiosa debba essere quella definitivamente voluta da lui.

[1] Cfr. vol. I, pp. 404-5. Il Nicodemo, nelle sue *Addizioni* al Toppi Napoli, 1683, pp. 222-3), reca alcune notizie intorno a Salvator Rosa, e dice: « comeché di esso le composizioni non sieno date alle stampe, si veggono nientedimeno manoscritte per le mani di molti, e il signor Antonio Magliabechi dice d'averne diverse ».

Gli autografi, ancora esistenti e ritrovati dal C., possono essere di certo un validissimo aiuto alla formazione di un'edizione critica; ma per sé stessi non dànno quest'edizione. Il solo modo di averla è di lavorare su tutte le varianti degli autografi, dei manoscritti e delle stampe, cercando di stabilire un testo critico delle satire, da valere, in mancanza di meglio, come definitivo, dando in mia ragione della scelta, e riferendo le varianti di maggiore importanza. Per ora, il testo del C. è ancora qualcosa di provvisorio, quantunque con la pubblicazione degli autografi e col diligente spoglio delle varianti porga una solida base a chi voglia compiere l'opera. È provvisorio è altresì per l'ortografia, che il C. ha voluto conservare integralmente conforme all'originale, in tutta la sua barbarie secentistica; scrupolo del quale non veggo la giustificazione, trattandosi in questo caso di un testo dei bassi tempi, quando le particolarità ortografiche sono notissime per tanti documenti e presentano un interesse minimo, assolutamente impari alla guerra che fanno agli occhi del lettore.

Le satire del Rosa furono illustrate con ampie note dal Salvini, messe a stampa la prima volta nell'edizione di Amsterdam (Firenze), 1770. Delle note del Salvini, scegliendo, correggendo e aggiungendo, si valse il Carducci nella sua edizione; e scelte, più o meno felici, di note accompagnano altre edizioni, come quella stampata a Milano dal Sonzogno nel 1879 e curata dal Costèro.

Per l'indole della pubblicazione del C., che si dirige agli eruditi, intendo bene ch'egli non abbia tenuto necessario ristampare le note del Salvini, o rifarle, spiegando le numerosissime allusioni mitologiche, geografiche e storiche, delle quali fa sfoggio il Rosa. Tuttavia, confesso che a me sarebbe sembrata necessaria una qualche illustrazione a quei versi, che contengono richiami a fatti e

costumi del tempo: fatica, ch'è proprio di competenza dell'erudito e che gli annotatori precedenti hanno per gran parte trascurata.

Dichiaro il mio pensiero con qualche esempio. Nella satira *La poesia*, vv. 775-780, si dice:

> Miserie in ver da piagnere a signozzi;
> Ch'al par de' banchi omai de' saltimbanchi,
> Vanta il pergamo ancora i suoi scatozzi;

dove il Salvini annota: « cioè, ecclesiastici ignoranti ». Ma Scatozza era un tipo napoletano della commedia dell'arte, intorno al quale varie notizie si trovano raccolte nel mio volume su *I teatri di Napoli*, come anche in un articoletto del Rocco [1]. Dice un poeta secentista napoletano, Antonio Muscettola, in una sua epistola:

> Come veggiam nel largo del Castello,
> Con qualche sgualdrinuzza infranciosata,
> Cantar Scatozza ed atteggiar Coviello.

Il largo del Castello (ora piazza Municipio) era, appunto, il regno degli istrioni e dei saltimbanchi.

Nella satira terza, *La pittura*, enumerandosi (vv. 235-46) i soggetti vili e bassi, che molti pittori del tempo solevano trattare, si menzionano fra questi:

> Niregnacche, Bracon, Trentapagnotte;

dei quali Bracone, che doveva essere una specie di pagliaccio, è noto per la menzione che se ne trova nel *Cunto de li cunti* del Basile (« *Vracone che sàuta* »), e nelle poesie del Cortese e dello Sgruttendio. Parimente, nella stessa satira, vv. 788-9:

---

[1] B. Croce, *I teatri di Napoli*, pp. 95, 96, 142, 779; E. Rocco nel *Giambattista Basile, archivio di letteratura popolare*, a. VI (1888), n. 8, p. 64.

e non li basta
Che faccin la Lucia con la sfessania;

« Lucia » non è (come dice un annotatore) « Lucia, martire di Siracusa », ma, al pari della « sfessania », un ballo popolare, che ebbe un tempo molta voga e formò soggetto di una bella incisione del Callot, e di versi del Del Tufo, del Cortese, del Basile e dello Sgruttendio [1]. Questi riscontri, nei ricordi di costumi e di persone, con le opere degli scrittori dialettali napoletani, e segnatamente del Basile, non sono senza importanza, per ciò che dirò in seguito.

La parola « chiafeo », che il Rosa usa piú d'una volta, come nella satira IV, v. 289:

Ma perché han de' chiaffei le man trovate,

il Carducci già sospettò che fosse dialettale: ed è, infatti, buon vocabolo napoletano per « sciocco » o « melenso », usato dal Basile e da altri.

Speciale illustrazione meriterebbero i molti versi dei poeti del tempo, ai quali il Rosa allude nella satira seconda. Il C. ha ritrovato chi fu colui che dell' « amata sua » « cantando i pidocchi », disse:

Sembran fère d'argento in selva d'oro;

e, cioè, un poeta Narducci, le cui rime si leggono in un ms. casanatense (n. 2121) [2].

Il « legno santo », espressione che è ricordata nei vv. 265-6: « Fin la croce di Dio fu da taluno Chiamata il legno santo », forse allude al Bracciolini, che dà prin-

---

[1] Cfr. la mia ediz. del *Cunto de li cunti*, vol. I, p. [illegible], n. [illegible] e si veda in questo vol., p. 206 *n.*

[2] [Nell'antologia del Giacomini, *Raccolta di sonetti d'autori diversi ed eccellenti dell'età nostra* (Ravenna, 1623), si legge il sonetto di Anton Maria Narducci: *Della pidocchiosa*, che comincia: « Sembran fère d'avorio in bosco d'oro Le fère erranti onde si ricca siete... »].

cipio alla *Croce riacquistata*: « Sento trarmi a cantar del sacro legno, Dove il figlio di Dio morte sofferse... »; e non occorre ricordare che il legno santo (*guaiacum officinale*) s'adoperava per la cura della sifilide.

Proverbiali sono ancora i due versi: « Sudate, o fuochi, a preparar metalli » (v. 630); e « Ai bronzi tuoi serve di palla il mondo » (v. 636); intorno al primo dei quali, ch'è dell'Achillini, bisogna sapere che si trova anche stampato cosí: « Ardete, o fuochi, a preparar metalli... » [1]. Il secondo non saprei dire a chi appartenga [2].

---

[1] Cosi in una stampa del sonetto, in foglio volante, ch'è « fra le carte che appartennero al cardinale Sforza Pallavicino, ora conservate alla bibl. Casanatense, X, IV, 42 » (*Il sonettiere italiano*, raccolto da M. A. Canini, sez. V, secentisti, cent. I e II (sola pubbl.), Torino, Candeletti, 1880, p. 71). [Per altro, che la lezione « Sudate, ecc. » sia quella voluta dall'autore, risulta non solo dal trovarsi nella raccolta delle sue rime, ma dall'annessa parafrasi latina, dove si dice: « *sudet in œra focus* ». Il « sudate » era una calcolata stranezza del filosofo Achillini, come si può desumere da questa lettera dell'altro poeta-filosofo, Giuseppe Battista, diretta al marchese di Villa, G. B. Manso: « Non ho fatto mala metafora, come V. S. illustrissima dice, se ho dato il sudare al fuoco. Eccomi alla difesa, se pur difesa è necessaria dove non è colpa. Il poeta è libero d'abbracciar in filosofia quelle opinioni, che piú gli piacciono e conosce egli piú confacevoli all'espressione del suo pensiero, senza badar punto alle piú o meno probabili. Anzi può servirsi delle false, che pur altri abbiano detto, perché egli non legge in cattedra. È vero che chi difende con Aristotile che il fuoco sia caldo e secco, non può dargli effetto di sudare. E cosi sarà vizioso traslato. Ma chi sostiene col Telesio che sia caldo e umido può dir ch'e' sudi senza nota di biasimo, anzi con vantaggio di lode. Questa ultima dottrina è piaciuta a me; e mi basterebbe l'animo di farla comparir vera, se mestier fosse di pigliar la divisa del filosofante e lasciar quella del poeta. Ha, dunque, un sonetto dell'età dell'oro assai bene cantato: ' Non sudò foco in fabricar mai spade ' » (Battista, *Lettere*, opera postuma, Bologna, 1678, pp. 89-90)].

[2] [Del resto, frasi che arieggiano quel verso s'incontrano frequenti nei canzonieri del Seicento: p. e., in un sonetto per uno che

E di chi sono questi altri versi?: « Biada d'eternità, stalla di stelle » (v. 276)[2]: « boia che tagli Con la scure dei raggi il collo all'ombre » (vv. 278-9)[2]? E chi converti Nettuno in « baccalà », chiamandolo il « dio salato »? (vv. 263-4).

Declamando contro le produzioni sporche e oscene, il Rosa menziona « di Curzio la sordida Morneide (o « Moneide »), che i comentatori non sanno dire che cosa sia[3]. Invece, i versi seguenti (764-5) contengono più facili allusioni:

> Quei che, premendo di Saffone i calli,
> Scrivono la *Vendemmia* e la *Merdeide*:

trattandosi del *Vendemmiatore* del Tansillo, e dell'opuscolo attribuito a Tommaso Stigliani e che porta questo titolo: *La merdeide, stanze in lode degli stronzi della real villa di Madrid* del signor Nicola Bobadilla (in coda alla *Marineide* e *Murtoleide*, Spira, 1621). Soltanto di quel *Saffone* (che le varianti leggono *saffare*, *zaffare*, *zaffato*) non intendo l'allusione[4].

---

giocava alla palla: « Scipio godeva in quella palla il mondo » (Pari. Zazzaroni, *Giardino di poesie* (Verona, Merlo, 1641), parte II, p. 31).

[1] [Questo è di Giuseppe Salomoni, *Rime* (Bologna, appresso gli eredi del Dozza, 1617), p. 115, nel sonetto: *Stato umano*, nel quale Dio, guidando l'uomo come un cavaliere il cavallo: « Se poi gli scopre e fin sue voglie ancelle E corre seco al ciel, gli da pietoso, Biada d'eternità, stalle di stelle »].

[2] [Intorno a questa metafora, già derisa dal Tassoni e dallo Strada, si veda Belloni, *Il Seicento*, p. 87].

[3] [È un'opera dell'umanista Lancino Curzio, come sospetta (D'Ancona, Sareo (*Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXII, p. 186); o, come mi suggerisce il Pèrcopo, si allude a qualcuna delle oscene composizioni del fiorentino Curzio da Marignolle (1563-1636)?: a proposito delle quali si veda introd. alle *Rime varie* di Curzio da Marignolle, raccolte da O. Arlia (Bologna, Romagnoli, 1885)].

[4] [Che si alluda a Saffo, come il C. vuole, potrà ben essere altro passato anche a me per la mente; ma mi parve da scartare sia per la

Meritano altresì illustrazione, per la storia del costume, i luoghi delle satire dove si ricordano l'uso delle parole « virtù » e « virtuosi », applicate al canto e alle cantatrici (I, 100-102), l'arte del canto delle donne romane (103-105), i castrati, dei quali allora cominciò la voga (205-207, 301, 303, ecc.), l'introduzione delle mode francesi (IV, 105-6), l'uso dei guardinfanti (439-41), i nani, necessario compimento allora della famiglia signorile (385-399); nonché, nella satira sesta (172 sgg.), l'importantissima descrizione satirica della nobiltà napoletana, che si potrebbe confrontare, per contrasto, con le *Lodi della nobiltà napoletana*, che si trovano nel *Forestiero* del Capaccio e in tanti altri libri del tempo.

Il testo delle altre poesie del Rosa differisce poco da quello dell'edizione del Carducci, salvoché fu ricollazionato col testo di alcune di esse, serbatoci dal Burney, e con qualche codice: inoltre, furono aggiunti un sonetto inedito (p. 141) e un'ode di dubbia autenticità (pp. 138-9).

In un'appendice al primo volume (pp. 404, 407), si dà un saggio di bibliografia delle poesie del Rosa, abbastanza pieno; al quale tuttavia possono farsi alcune giunterelle, come quella dell'edizione del Rosa ch'è nella *Raccolta dei poeti satirici italiani* (Torino, 1853, II, pp. 301-489), e l'edizione di Milano, Sonzogno, 1879, e, infine, questa, che non so se sia edizione del testo originale o traduzione tedesca: S. Rosa, *Die Dichtkunst, mit einer Biographie des Künstlers* (Göttingen, 1785, hg. von Fiorillo).

Il secondo volume contiene l'epistolario del Rosa. Del quale, come scrittore di prosa, ossia di lettere familiari, discorse già la Morgan, che dichiarava che anche in questo

---

forma insueta del nome, sia per lo strano ravvicinamento tra l'erotismo passionale di Saffo e l'oscenità del *Vendemmiatore* o la sudiceria della *Merdeide*].

egli aveva superato il suo secolo: « *There is a something english and natural in his manner of expressing himself, which can only be estimated by those who are acquainted with the wretched prose style of that day in Italy, or by comparing his epistolary correspondance with the letters extant of Nicholas Poussin, Lanfranco, Domenichino, etc.* »[1]. E non si può negare che qualcosa di vero sia in questo elogio. A ogni modo, le lettere del Rosa costituiscono, come abbiamo già osservato, un curioso documento biografico. Solamente si potrebbe discutere se francasse davvero la spesa di pubblicarle tutte, quando forse bastava (per giusto ossequio verso quella virtù della sobrietà, che un erudito deve possedere se vuole essere sopportato) spogliarle accuratamente per la biografia e dare un saggio delle più notevoli. In ogni caso, avrei, per le già fatte avvertenze, riformata l'ortografia. Come si leggono più agevolmente le lettere ripubblicate sull'edizione del Bottari, per le quali i lettori saranno forse, come me, contenti che il C. non ne abbia scovato gli autografi!

Circa l'opera pittorica del Rosa, il C. si restringe a ricordare, qua e là, nel corso della biografia, le opere principali, delle quali parlano gli antichi biografi, e a metterle in relazione con notizie contenute nelle lettere; ma tralascia quasi del tutto di darne la descrizione, alla quale la Morgan aveva pur rivolto qualche cura. La Morgan stessa aggiunse al secondo volume della sua opera (pp. 260-280) un catalogo delle opere del Rosa, « *chiefly formed from the collation of different authorities* », il quale « *can be considered only as a groundwork for future inquiry* ». Catalogo, che comprende, in prima, 113 pitture, appartenenti tutte, nel 1824, a signori inglesi; e, in secondo luogo, le opere esistenti nelle collezioni, pubbliche e private, di Pi-

[1] Op. cit., II, p. 161.

troburgo, Bruxelles, Parigi, Kiel, Düsseldorf, Roma, Firenze, Genova, Napoli, Milano. Segue un catalogo delle acqueforti (*etchings*) del Rosa [1] e, in ultimo, delle incisioni (*engravings*), sia delle opere di lui, sia di quelle eseguite secondo la sua maniera.

Tutto ciò è soltanto un fondamento, come la Morgan stessa riconosceva, per un'ulteriore ricerca; una prima raccolta di notizie, da sottomettere ad attenta revisione. Salvator Rosa ebbe scolari e imitatori (Fidenza, Magnasco, ecc.), le cui opere si scambiavano talvolta con le sue [2]. Un catalogo critico dovrebbe indicare:

1° Le opere che, per documenti e testimonianze antiche, risultino come di Salvator Rosa, e dove esse ora si trovino. Tali, per esempio, il *Tizio*, dipinto a Roma nel 1638, e ora nella galleria Corsini; la *Congiura di Catilina* del 1663, ora a palazzo Pitti (ripetizione in casa Martelli); la grande *Battaglia*, dipinta nel 1652 per monsignor Corsini, e che ora è al Louvre (n. 344); l'*Apparizione dell'ombra di Samuele a Saulle*, dipinta nel 1669, che si serba nello stesso museo (n. 343); la *Liberazione dei santi Cosma e Damiano*, dipinta nel 1669 per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma, dove si vede ancora; il *Purgatorio*, ora nella galleria di Brera; e via dicendo.

2° Le opere, delle quali ci resta notizia nei documenti scritti, ma che sono ora perdute, o delle quali s'ignora il luogo dove presentemente si trovino. Cosí, a mo' d'esempio, l'*Umana fragilità*, o il famoso *Sasso*, che pare esistesse ancora a Napoli nel Settecento.

---

[1] Delle acqueforti del Rosa dà anche un catalogo il Bartsch nell'opera *Le peintre graveur*, riprodotto nell'edizione della *Vita di S. R.* del Baldinucci, a cura del Gamba, pp. 155-160.

[2] Intorno al primo, cfr. Morgan, op. cit., II, p. 153 *n.*; e intorno al secondo, Lanzi, *Storia pittorica* (Milano, 1831), pp. 390, 479.

3° Le opere, finalmente, che si possono attribuire al Rosa, o che siano firmate col suo nome e monogrammi, o che per buone congetture risultino sue.

Lavoro, senza dubbio, arido e non facile, ma indispensabile, che dovrebbe essere accompagnato da accurate descrizioni [1]. Il C. non l'ha compiuto, e, per essere giusti, non pare che abbia avuto neppure l'intenzione di tentarlo.

---

[1] Non è qui il luogo, e non ho l'agio d'indicare con qualche esattezza i quadri che, nei principali musei d'Europa, sono attribuiti al Rosa; ma solo mi sia permesso di copiare (con sottintesi punti interrogativi) alcuni appunti, presi da cataloghi di musei, che m'è capitato di visitare. Al museo del Louvre, oltre i numeri 343 e 344 già indicati, il n. 342, *L'Angelo e Tobia*; e il 345, *Paesaggio*. Alla National Gallery di Londra, il n. 84, *Mercurio e il boscaiuolo*, e il n. 1206, *Paesaggio con figure*. Al Prado di Madrid, n. 356, *Vista del golfo e città di Salerno* (di dubbia autenticità). Nell'Alte Pinakothek di Monaco, n. 1242, *Gli uomini di Gedeone che si dissetano*, n. 1243, *Costa rocciosa con un castello*, n. 1244, *Paesaggio*. Nel Belvedere di Vienna, 1.° piano, 3.ª sala, n. 36, *S. Guglielmo nel deserto*, nn. 56-59, *Battaglie*; 7.ª sala, n. 38, *Guerriero che s'appoggia alla spada*; pianterreno, 4.ª sala, n. 89, *Grande battaglia di cavalleria*. Nella Galleria Weber di Amburgo, *L'uccisione di Abele* (cfr. *Arch. stor. dell'arte*, 1891, p. 91). Nel Museo di Lione, collezione Bernard, n. 133, *Paesaggio* (firmato col monogramma), n. 37, *Paesaggio* (firmato col nome intero). Tralascio gli appunti da cataloghi di musei italiani; e solo voglio notare che di molte opere del Rosa, esistenti anni sono nelle collezioni private di Napoli, presso il Santangelo, il marchese di Sitizano, il duca di Casarano, la famiglia Postiglione, il principe d'Angri, il principe del Cassaro, il marchese Cappelli, si trova menzione in *Napoli e sue vicinanze* (Napoli, 1845), guida pubblicata in occasione del congresso degli scienziati, vol. II, pp. 324, 325, 328, 330, 331, 332, 336. Una nota manoscritta all'esemplare dell'opera della Morgan, del quale mi servo, avverte: « *Lady Morgan, with his usual uncorrectness, omits noticing the magnificent pictury of S. R. in possession of the prince Stigliano Colonna* ». Nel Museo civico Filangieri, da poco fondato, n. 1491, *Le vedette*. Sulle opere attribuite al Rosa, che apparvero nell'esposizione retrospettiva napoletana dell'anno 1876, cfr. C. T. Dalbono, *Ritorni sull'arte antica napoletana* (Napoli, tip. dei classici italiani, 1878), pp. 56-60.

III

Ma, passando dai lavori puramente preparatorî alla trattazione vera e propria di quel che fu Salvator Rosa nella vita e nelle opere, in questo dobbiamo riporre la principale lacuna del lavoro che esaminiamo. Il capitolo finale della biografia, intitolato *Salvator Rosa* (I, pp. 108-122), sembra povero di contenuto, perfino in confronto alla breve caratteristica del Rosa, che forma l'ultimo paragrafo dello scritto citato del Carducci.

Incerto, poco elaborato è il giudizio sul carattere morale del Rosa, che oscilla tra osservazioni come quella a p. 70, ove si dice: « Siamo schietti: Salvator Rosa ebbe ingegno meraviglioso, ma non molto cuore; ebbe piú viva e volubile la fantasia che diritto e profondo il sentimento. E non egli sicuramente era della stoffa, onde si fanno gli apostoli, i ribelli e gli eroi », e la conclusione finale, dove, dopo aver lodato con gran calore l'elevatezza morale di Salvatore, il C. afferma: « Io credo che pochi uomini di quel secolo, vivendo, dipingendo e scrivendo, mostrassero tanta severa onestà d'ideali da meritare di stare accanto al grande e bizzarro napoletano ». Ne nota, con altri, l'animo libero, che gli fece sempre disdegnare i legami delle corti e la servitú presso i principi; l'affetto vivace verso gli amici, non accompagnato da eguale affetto verso i parenti; la poca carità del natío loco, tanto che Napoli era per lui « odioso oggetto della sua memoria »; l'indole impetuosa, ma non tenace; e cosí via.

Certamente, come ho già osservato in principio, la parte piú attraente della figura di Salvator Rosa è sparita, da che è stata sfatata la leggenda guerresco-rivoluzionario-patriottica, foggiata dal De Dominici ed elaborata dalla Morgan. « *I was influenced in my preference* (scrive quest'ul-

tima nella prefazione della sua opera[1] *more by the peculiar character of the man, than the extraordinary merits of the artist.... I estimed still more highly the qualities of the Italian patriot, who, stepping boldly in advance of a degraded age, stood in the foreground of his times, like one of his own spirited and graceful figures, when all around him was timid mannerism and grovelling subserviency* ». Il patriotta Rosa, stava, secondo lei, « *between Michael Angelo, the patriot artist, and Filicaia, the poet of liberty* »! E tale interpretazione storica veniva, in qualche modo, messa in relazione col contemporaneo movimento liberale italiano, al quale la Morgan partecipava con tutta l'anima. Il che appare anche più chiaramente da un altro luogo (II, pp. 177-8): « *His political opinions, his philosophy, his taste, all belongs to the present times, as they were splendid exceptions to the tameness, ignorance and literary degradation of those in which he flourished; and did he now live to illustrate Italy and her troubled dawn of regeneration with his powerful and brilliant talents, it may be presumed that the cause which led him to abandon the painted galleries of Rome for the murky tower of Masaniello, would still more have directed his pencil and guided his pen in favour of that liberty, which, like a pure and persecuted religion, has been miraculously preserved by some few warm and zealous worshippers, even in a region where every institute has long been, and still is, armed against its existence* ».

Tutto ciò è sfumato; ma la figura di Salvator Rosa (da parte il valore dell'artista) rimane pur sempre caratteristica e simpatica, così per le svariate attitudini d'ingegno che egli ebbe, come per alcune disposizioni d'animo, di

---

[1] Giova ricordare, a proposito delle convinzioni patriottiche che si ebbe del Rosa, un saggio di Luigi la Vista (in *Memorie e scritti*, Firenze, 1863, pp. 274-281).

certo non comuni. La sua versatilità maravigliò i contemporanei; ma non è veramente un'apparizione rara, specie tra gli artisti e nei paesi meridionali: egli pittore, egli poeta, egli autore e attore di drammi, egli macchinista e decoratore teatrale, egli compositore di musica e suonatore di piú strumenti. Della musica di Salvator Rosa discorse primo, e ne dette saggi, il Burney, e dipoi la Morgan, che, seguendo il Burney, riprodusse anche due arie, parole e musica di lui [1]; e sento dire che tra breve ne tratterà di proposito un noto maestro napoletano, mettendone in mostra alcune curiose particolarità tecniche [2].

Nessuno penserà a fare di Salvator Rosa un austero seguace di virtú, uno di quegli uomini alla Kant, pei quali la vita è cómpito morale. Era una natura ricca ed esuberante, pronta agli scatti e all'entusiasmo; entusiasmo e vivacità che metteva d'ordinario in cose alte e nobili, come è provato dalle satire, dalle lettere, e da tutta la sua vita. Insiste sopra i gusti suoi semplici e modesti, con parole delle quali non si può disconoscere la sincerità:

È del mio genio ogni cura e diletto
Seguir l'orme dei pochi; e solo studio
Che mi si legga in volto il cor ch'ho in petto.

La Bab., 259-61.

La state all'ombra e il pigro verno al foco,
Tra modesti disii, l'anno mi vede
Pinger per gloria e poetar per gioco.

La pitt., 130-2.

[1] Op. cit., II, 226-7.

[2] [Nicola d'Arienzo, il quale, infatti, pubblicò poi, nella *Rivista musicale italiana*, a. I, f. III, un articolo, col titolo: *Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da camera*. — Colgo l'occasione per notare che la canzonetta *Michelammà*, inserita da S. di Giacomo nel suo: *Piedigrotta for-ever* (Napoli, 1901), è attribuita al Rosa senza fondamento alcuno, e che il facsimile di vecchia stampa, nel quale è presentata, è una scherzosa invenzione dello stesso Di Giacomo].

E quando il sonno agli occhi miei s'attacca,
Un dolce oblio, santo Morfeo, mi presta...

La mus., 361-2.

Così, scorrendo la sua vita per sentieri tranquilli, senza quelle complicazioni che, mettendo gli uomini a grandi prove, li rendono nobili o vili, eroi o malvagi, egli poteva, con animo scevro, guardare alle faccende del mondo, e scaldarsi di entusiasmo pel bene, d'indignazione pel male. Contro i principi del suo tempo, e i loro vizî e mal governo, inveiva con efficacia di sentimento, che si mostra nella frase:

Quel popolo ch'a voi giurò la fede
Per le vie seminudo ed a migliaia,
Mendicando la vita, andar si vede;
E pur gettate l'oro...

La mus., 376-9.

Han le gabelle omai sino i postriboli:
E lo spolpato mondo, ancorché oppresso,
Per sollevarsi un po', sprezza i patiboli.

La mus., [illegible]

E, in vece d'un castrato ingordo e rio,
Tenete un rusignol che nulla chiede,
E forse i canti suoi son inni a Dio!

La mus., 373-5.

Sincero è il suo sdegno contro la mollezza, la corruttela, l'oscenità, che a una tempra sana e virile come la sua ripugnavano vivamente. Le sue parole trovano riscontro nei fatti, perché Salvator Rosa fu pittore castigato come pochi; e se le sue satire sono piene di frasi grossolane, gli è alla maniera di quei santi e di quei predicatori che non avevano peli sulla lingua; onde non si vede chiara la ragione per la quale furono messe all'Indice.

Non voglio negare che a questi sentimenti sinceri si mescolasse qualche cosa di esagerato, di teatrale, la fine

faronnade meridionale; ma l'uomo è una strana mescolanza di verità e di bugia e spesso d'illusione interna; e la parte dell'esagerazione non distrugge quella della sincerità. Affettuoso, insieme, ed esagerato si mostra nelle relazioni con gli amici, circa le quali le lettere porgono curiose testimonianze. Rimprovera uno di essi, perché, essendo un altro e comune amico infermo, non ne abbia domandato notizia, dando prova di poca sollecitudine: « Per amor di Dio, Giulio mio caro, non siate freddo in siffatte dimostrazioni d'affetto, a ciò l'amico conosca che la generosità nel vostro core è sempre viva e ben radicata, e che da voi agli altri v'è qualche differenza. Basta, è una gran fortuna in un core come il nostro l'incontrarsi in occasioni di beneficare. Però non mancate di farlo con mostrarne zelo straordinario »[1]. Ad altri offre continuamente la sua opera e i suoi danari, quando ne ha: « In ogni caso, Ricciardi mio, son qui per voi, e vi giuro che, mentre avrò un giulio, sarà mezzo vostro: però state allegro e ridete in faccia alla disgrazia. Adesso ne incachiamo i Cresi e i Cecilî; e tanto basta, essendo in anima e in corpo tutto vostro »[2]. E allo stesso, per una briga che aveva avuto con lui: « Vedi, Ricciardi: se la nostra contesa si restringesse in materie letterarie, facilmente ti cederei; ma, trattandosi di volermi tacciare di poco grato e d'uomo d'animo misurato nella corrispondenza, ti mostrerò sempre i denti, se non per morderti, almeno per difendermi, e mi sarà facilissimo il provarti il contrario, essendo oggimai bastantemente conosciuto, se non da voi, dal resto di tutto il mondo »[3].

Come poi si conciliassero l'austerità della sua morale e l'affetto vivissimo per gli amici con la sua vita domestica,

---

[1] Lett. a Giulio Maffei, 24 dic. 1651 (vol. II, p. 90).

[2] Lett. a G. B. Ricciardi, 17 agosto 1652 (II, p. 97).

[3] Allo stesso, 4 giugno 1664 (II, p. 123).

e, specialmente, con la durezza di cuore, da lui mostrata verso i figli che gli partoriva la signora Lucrezia, e che non dissimile in questo da Giangiacomo Rousseau, mandò quasi tutti ai trovatelli, è difficile dire. Ma si può, forse, sciogliere la difficoltà, attribuendo questa parte riprovevole della sua vita e del suo carattere, più che ad altro, a una certa rozzezza di costumi solita a quei tempi e nella vita *bohémienne* degli artisti. La stessa mancanza di pudore con la quale parla della sua donna e del destino dei suoi figli, è, fino a un certo punto, la sua scusa.

IV

Di Salvator Rosa come artista, il C. nota (I, pp. 112-117) che anteponeva il colore al disegno e ammirava i veneziani e Paolo Veronese. Nei pittori voleva erudizione e scienza; non tollerava le nudità e le oscenità. Questi, in breve, i suoi principî di arte. A proposito delle opere, ripete un bel paragone del Lanzi tra Salvator Rosa come paesista, e gli altri due grandi paesisti che vissero in Roma, circa quel tempo, il Lorenese e il Poussin (che erroneamente il C. chiama « Nicola », essendo invece il paesista « Gaspare » [1]). Ben caratterizzato, del resto, è il fare del Rosa così nel paesaggio, come nelle battaglie, ne' quadri di figura.

Sarebbe stato opportuno, in un'opera come questa, raccogliere i giudizî dati sul Rosa, e tentare la storia della fama di lui, movendo dalle pagine ammirative del contemporaneo Antonio Abati [2]. La Morgan riferisce i giudizî di

[1] Gaspare Dughet, nato a Roma [illegible] 1613, [illegible] Poussin [illegible] dal suo maestro e cognato Nicola Poussin.

[2] Vol. II, pp. 149-155.

Giosuè Reynolds e del De Non [1]; ma trascura quello del Milizia, al solito molto originale e individuale: « Merita qualche lode come paesista, e una tal lode lo faceva andare in bestia. Egli si credeva glorioso nel gran genere della storia. E come aveva da esserlo senza aver voluto mai studiare né l'antico, né il moderno, né la natura? Egli credeva saperne piú di tutti i maestri suoi antecessori. Tutta la sua scienza era in bizzarrie e in capricci. È un barbaro che stupefà colla sua fierezza. Qualche cosa di agresto domina sempre in qualche parte delle sue opere. Non aveva altro modello che sé stesso: avanti ad uno specchio si metteva nelle attitudini che avea da rappresentare. Per dare sveltezza alle sue figure, le faceva gigantesche; e, invece di correzione, fuoco. Si piccava della maggior prestezza, fino a fare un quadro in un giorno; e allora ne giubilava; e allora doveva rattristarsi, se avesse avuto il senso comune. Bisbetico in pittura, del pari bisbetico nella sua condotta civile.... » [2].

Temperato ed esatto è quello del Lanzi, che istituisce, come si è detto, un paragone tra il Rosa, Claudio e il Poussin: il primo dei quali « ammirò la natura in convulsione e nell'aspetto piú terribile », il secondo « la ritrasse ridente », e il Poussin « pomposa ». « Scolar dello Spagnoletto e nipote, per cosí dire, del Caravaggio, come nelle grandi storie imitò il fosco e il naturale del caposcuola, cosí nei paesi par che si facesse una massima di ritrarli per lo piú senza scelta o piuttosto di scerre in essi il men vago ». Segue una vivace descrizione dei paesaggi del Rosa: « Simil gusto a proporzione conserva nelle marine. E tuttavia il suo stile affatto nuovo è gradito per la sua stessa orridezza, non altra-

[1] Op. cit., II, pp. 157-8.

[2] Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno* (Bassano, 1797), II, p. 160.

mente di quel che piaccia al palato l'austero nel vino. Nè poco contribuiscono a farlo accetto le piccole figurine de' pastori, de' marinai, e quei soldati specialmente, ch'egli ha inseriti quasiché in tutti i paesi: criticato già dai suoi emoli, perché ripeteva continuamente le stesse idee, e quasi copiava sé stesso.... »[1].

Dopo essere stato in grande voga nella prima metà del secolo decimonono, specialmente in Inghilterra, tanto che la sua opera passò, per gran parte, nelle collezioni inglesi (voga connessa col predominio del romanticismo e aiutata dall'aureola fantastica che storici e romanzieri avevano aggiunta alla reale della figura del loro autore), negli ultimi tempi la fama del Rosa è andata declinando. Avverso gli si mostra il pontefice massimo della critica d'arte in Inghilterra, il Ruskin, che, in vari punti della sua celebre opera *Modern Painters*, parla delle « *caricatury and fantalities of Salvator* », della « *brutal ferocity and butchered agony of which the lowest and least palliated examples are those battles of Salvator Rosa, which none but a man beseborn and thief-bred could have conceived without sickening....* »[2].

Lo studio piú acuto e completo, ch'io conosca finora, dell'arte di Salvator Rosa, fu fatto da Antonio Tari in un suo saggio pubblicato la prima volta, non saprei dire precisamente quando, ma credo tra il 1850 e 1860, e raccolto in un volume postumo nel 1886[3]. Movendo da una giusta determinazione del periodo artistico in cui visse il Rosa, come quello nel quale, disseccate le fonti di vera ispirazione, la semplicità e la grandiosità, aspirazioni di due

---

[1] Lanzi, *Storia pittorica*, ed. cit., pp. 206-8.

[2] J. Ruskin, *Modern painters* (4.ª ediz., Londra, 1891), vol. II, parte I, pp. 112-3, 208, 327; parte II, p. 91.

[3] *Saggi di critica* di Antonio Tari (Trani, Vecchi, 1886), pp. [illegible]

scuole opposte, erano entrambe artificiali, il Tari riconnette a questa condizione di cose l'arte del Rosa. Dotato di vero genio pittorico, il Rosa « si salvò dal comune naufragio, piú per istintiva aderenza alle immutabili forme del bello, che per alcuna metodica elezione di esso. E' rasentò le sirti dell'errore, e tanto si accostò a quello stile ricercato aculeato in certa guisa, che dipoi prevalse tra noi, che, potrebbesi asserire, nelle sue opere piú apparentemente irreprensibili, scorgesi già l'embrione del Giordano, siccome, un secolo innanzi, sotto alla tuberosità dei concetti del Tasso scorgesi a vegetare il fungo del Marino ». Ebbe incompleta educazione artistica, al che è da attribuire « la poca correttezza dei nudi, la pallidezza delle carnagioni, stategli sempre rimproverate; in una parola, la sproporzione perenne che fu in lui tra la grandezza delle idee e l'impacciata esecuzione ». Meno pregiati di quanto meritano sono i quadri storici, dove ai pochi difetti tecnici forma largo compenso la rappresentazione viva dell'azione storica. Tuttavia, il Rosa è principalmente il pittore delle battaglie, delle marine e dei paesi. Paesista, non dipinse vedute, come i paesisti ordinarî: il Rosa « esce dalla comune schiera, sol quando non copia le apparenze, ma divina l'anima della natura; simile a quel giovane greco che ritraeva la sua bella assai meglio de' suoi rivali, solo perché ritraevala innamorata, siccome eragli incontrato di vederla ». Introdusse la figura nel paesaggio, non già subordinando la prima al secondo o all'inverso, ma unificando le due rappresentazioni: « collocando il centro dell'interesse fuori del quadro, in un'idea che in sé raccolga i rapporti dell'universo con l'uomo, e di questo con quello, dell'azione con la scena dell'azione, e viceversa, e sia come una diagonale artistica in cui si risolvano due moti diversi ed eguali ». Il Tari rifà, con molta penetrazione, il paragone tra la maniera del Rosa, come paesista,

e quella di Claudio di Lorena: e dà una giusta spiegazione psicologica della monotonia di argomenti, della quale il Rosa soleva essere accusato, rispetto alla varietà scenografica del Lorenese, grande raccoglitore ed espositore di cose belle.

Ma lo studio del Tari, degno del filosofo che lo dettava, non basta a soddisfare il desiderio di un lavoro completo sull'arte di Salvatore. E troppo brevi e incidentali, quantunque fatti con sicura mano, sono gli accenni critici che si leggono intorno a questa nel *Cicerone* del Burckhardt [1]. In generale, l'arte italiana della così detta decadenza non è argomento prediletto degli studiosi moderni, e intorno alla storia di essa, nel suo complesso, la migliore trattazione resta sempre quella del Lanzi: senza parlare delle poche ma succose pagine dell'opera ora citata del Burckhardt [2]. Bisognerebbe studiare con acutezza le derivazioni dell'arte del Rosa; la genesi del paesaggio moderno, che, cominciato nella scuola bolognese, si svolse nell'ambiente artistico romano della prima metà del Seicento, in modo quasi del tutto indipendente dal contemporaneo svolgersi dello stesso genere nella pittura olandese: la connessione dell'arte del Rosa con quella dei suoi contemporanei, coi quali aveva qualche affinità, come il Tempesta, pittore di marine, e Michelangelo delle Battaglie e il Borgognone; ciò ch'egli ebbe di propriamente originale e individuale; l'efficacia sua sulla pittura seguente; i suoi scolari, quali il figliuolo Augusto, il Montanini, il Torregiani; i suoi imitatori, quali Giovanni Grisolfi, Alessandro Magnasco, e l'inglese Cook; giú giú fino al cavalier Fidenza, che fu quegli che piú

---

[1] *Le Cicerone, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*. Mi valgo della trad. francese, testé pubblicata, del secondo volume (Paris, Firmin Didot, 1892), pp. 7[illegible], 7[illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible].

[2] Cfr. pp. 779 sgg., *La peinture moderne*.

davvicino imitò il Rosa nelle buone come nelle cattive qualità. E ne verrebbe fuori un bel libro, che io mi piaccio d'immaginare accompagnato da quelle numerose riproduzioni fototipiche ed eliotipiche, che i mezzi tecnici odierni rendono facili.

V

Né, infine, contenta la rapida trattazione (pp. 118-121) che il C. consacra al Rosa, poeta. Le satire sono state, su per giú, fin dal Seicento, giudicate da tutti allo stesso modo e con sufficiente esattezza. Severo giudizio ne pronunzia il Quadrio: « Sono sei (satire), ma di lega inferiore a molte altre; non pure perché lor mancano molte bellezze interiori, ma perché ancor di lingua e stile son barbare... Bisogna anche avvertire che la citata edizione di dette satire è dalla Chiesa vietata »[1]. Ma, lasciando da parte questo giudizio unilaterale, quel che ne dissero, ai tempi stessi dell'autore, il Pallavicino e il Baldinucci confronta, su per giú, con quel che ne hanno detto, in migliore stile, in tempi recenti, il Giusti e il Carducci. Il C. non aggiunge nulla a questo giudizio comune, e, ripeto, esatto. Egli non ha stimato che fosse « il caso di fare un'analisi particolareggiata delle satire di Salvator Rosa » (p. 119); che era, invece, appunto quello che ci voleva, per uscire finalmente dalle generali.

Circa i modelli che il Rosa poté avere coll'occhio, il C. afferma: « La satira di Salvator Rosa procede direttamente da quella dell'Ariosto, vale a dire, ch'è fatta sul modello latino principalmente d'Orazio ». Ma, lasciando stare l'Ariosto che non c'entra, io affermerei piú volentieri colla Morgan: « *With more of Juvenal than Horace (though he imita-*

[1] Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia*, II, parte I, pp. 547-8.

ted both) in the character of his genius, he occasionally displays, with the strength of the former, too much of his coarseness »[1]. Del resto, queste imitazioni lontane e generiche della satira italiana dalla latina, sono cosa molto ovvia, da non fermarcisi troppo su. Maggiore interesse avrebbe avuto un confronto delle satire del Rosa con quelle degli altri satirici contemporanei o di poco posteriori, quali l'Abati, il Soldani, il Menzini, l'Adimari. Ma di grande utilità sarebbe riuscito, sopratutto, un confronto con le quattro satire napoletane o *egloghe*, contenute nel *Canto de li cunti*, e con le *Muse napolitane* del Basile.

Sappiamo già che il Rosa predilegeva queste opere, e abbiamo visto come varî nomi di persone e di cose, ricordati dal Basile, si ritrovino nelle sue satire. Ma, qua e là, si sorprende a dirittura l'imitazione. Così, p. e., la descrizione dei poeti, fatta dal Rosa (*La poesia*, vv. 289-312):

Che per parer filosofi e saputi,
Se ne van per le strade unti e bisunti,
Stracciati, sciatti, sudici e barbuti;

ecc., ecc., ricorda quella del Basile, nell'egloga *La coppella*:

Va comme a spiretato,
Stentato e nsallanuto
Pensanno a li conciette,
Che mpasta nfantasia,
E va parlanno sulo pe la via,
Trovanno vuce nove, a mille a mille:
« Torreggianti pupille,
Liquido sormontar di fiori e fronde,
Funebri e stridule onde,
Animati piropi
Di lubrica speranza;
Oh che dismisurata [illegible]

[1] Op. cit., II, p. 169.

La descrizione del Basile finisce:

Dà le fatiche soie
A chi mai le dà zubba;
Cossí la vita sfragne,
Canta pe gloria e pe miseria chiagne[1].

E il Rosa (vv. 109-114):

Superate la fama, e poi l'oblio,
Che voi non manderete il grano a frangere
Se non prendete Cerere per Clio.
Il vostro stato è troppo da compiangere,
Mentre vi mira ognun, cigni dispersi,
Cantar per gloria e per miseria piangere.

Qualche colore toglie altresí dalla medesima egloga del Basile, nella vigorosa descrizione del mercenario (*La guerra*, vv. 202-210):

Par che andando a pugnar vada in cuccagna,
Con paludati arnesi e fogge vaghe,
Sicario de la Francia e de la Spagna!
Sol per portarne poi mercé di piaghe,
Corre cieco a sborzar senza cagione
Contante il sangue a credito di paghe.

E il Basile avea descritto l'allegria di chi va ad arrolarsi soldato di ventura:

Se veste a la Iodeca,
Se mette la scioscella,
E te pare na mula de percaccio,
Co lo pennacchio e lo passacavallo!
Si n'amico le dice: « Adove iammo? »,
Responne allegramente,
Né tocca pede nterra:
« A la guerra, a la guerra! ».

[1] Cfr. la mia ediz., I, p. 164.

E piú in là:

> L'è sempre lo pericolo a li shianche,
> E lo premio da rasso;
> Le ferite ncontante,
> E le paghe ncredenza... [1].

Ma l'efficacia del Basile sul Rosa non si restringe a questi pochi riscontri e a quegli altri che si potrebbero ancora notare: essa investe la concezione e lo stilo delle satire. La loquacità, la passione per la sinonimia, il dire e ridire una stessa cosa in cento guise, quella maniera di predica morale che si tiene sempre sulle generali, non so fino a qual punto vengano a Salvator Rosa dal suo temperamento, e ancora quasi altro dalla lettura e dalla familiarità con le opere del Basile.

Delle satire del Rosa, la prima tratta della *Musica*: ed eccone la contenenza: Il mondo è pieno d'asini (vv. 1-36) — Questi asini sono i musici, che pure tutti ricercano (37-57) — Non s'intende biasimare la musica come arte: della musica si ricordano, anzi, i fasti antichi e gloriosi (58-81) — Ma la musica odierna è soltanto arte di corruzione (82-132) — Viltà dei musici e loro oscenità (133-162) — Favori che loro accordano indegnamente i principi (163-183) — Musici che profanano i sacri tempî con le loro voci (184-237) — Superbia dei musici (238-285) — I castrati (286-309) — Si lodano quei principi e popoli, che scacciarono i musici dagli Stati (310-351) — Si esortano i principi a svegliarsi ad alte azioni (352-408) — Cosa ben piú degna di essi che non il culto della lasciva musica. Discorso di Antigono ad Alessandro (409-585) — Applicazione del vituperevole ai principi del suo tempo; Nerone, corrotto dalla musica (586-648) — Applicazione dell'esempio di Nerone. Corruttela dei tempi. E ci vogliono rimedi, non musica (649-785).

---

[1] Cfr. la mia ediz., I, pp. 144-146.

La seconda si volge alla *Poesia*, e comincia col parafrasare Giovenale intorno ai poeti del tempo antico (vv. 1-21) — Parimente, l'autore è mosso dalle colpe dei poeti del proprio tempo (22-51) — Colpe morali e letterarie: adulazioni, lascivie; iperboli, ampollosità (52-84) — La poesia non dà pane: miseria dei poeti. Favola del corvo e della volpe (85-249) — Metafore ridicole ed esagerazioni dei poeti (250-279) — Descrizione del poeta, che, sotto pretesto di pensare a grandi cose, finisce col produrre sciocchezie (280-315) — Soggetti vili e meschini cantati dai poeti; nomi strani che assumono (316-342) — Se la virtú è sbandita dalle reggie, anche i poeti hanno avvilita la poesia (343-384) — Lodi riscosse da poeti sciocchi (385-405) — Plagi dei poeti (406-462) — Lodi ingiuste di poeti antichi: Dante, Burchiello, Iacopone; e pedanteria boccaccesca e petrarchesca (463-501) — Pretesti che sogliono addurre i poeti nel mandare alle stampe le opere loro, e titoli che mettono in fronte ai loro libri. Accompagnamenti di versi elogiativi all'edizioni delle opere (502-519) — Professori ignoranti (520-555) — Dediche e adulazioni (556-660) — Indicazioni di alti argomenti, ai quali i poeti dovrebbero rivolgersi (661-735) — Essi trattano, per contrario, soggetti lascivi ed osceni (736-783) — Vana scusa che la loro vita sia casta e solo la poesia lasciva. Aneddoto del trombetta. Corruttela mossa dai poeti (784-831) — Scopo vero della poesia. Cose empie, scritte da poeti (832-867) — Esortazione ai poeti (868-934).

La terza concerne la *Pittura*. — Stava per scrivere contro i vizi del tempo, quando gli comparve innanzi un fantasma in figura di donna (vv. 1-33) — Descrizione di esso (34-66) — Quella donna lo esorta a lasciare da parte i vizi generali, e a parlare, invece, dell'arte propria, della pittura (67-114) — D'allora in poi, desiderio irrefrenabile di parlare dei pittori. Sua propria vita: è spassionato e

sincero (115-141). — Numero grande di pittori (142-153). — Ma pochi che non siano ignoranti (154-210). Pittori in Roma: enorme quantità di quadri che producono. Gruppi di pittori: pittori di « bestie », pittori di soggetti tenui e vili, prediletti dai principi e signori. — I principi, col loro mal governo, hanno ridotto il mondo alla povertà: ed è giusto che la pittura ritragga pezzenti (211-306). — I pittori peggiorano, quando cominciano a venire in credito, non studiano più: inferiorità verso gli antichi: donne antiche, che erano anche pittrici, e donne moderne (297-351). — Superbia dei pittori. Aneddoto di Cimabue, di Michelangelo e del *Giudizio universale*. Tratti superbi di pittori antichi. Titoli e « croci », onde si fregiano i pittori (352-453). — Vita turpe di scultori, raccontata da una bertuccia che si mise all'arte presso un pittore. — Loro sudicerie e vizi: l'invidia; truffe e inganni; libidini (454-681). — Pitture lascive; anche in soggetti sacri (682-825). — Poca osservanza religiosa da parte dei pittori (826-843). — Conclusione: odioso il mestiere del critico; perciò, fa punto (844-865).

Le tre satire seguenti sono in dialogo. La quarta, *La guerra*, è tra l'autore e Timone, che il primo invoca a contemplare i vizî del secolo. Il titolo della satira è improprio, perché essa solo in piccola parte (178-572) tratta dei mali della guerra, estendendosi nel resto su ogni sorta di vizî. La quinta è fra l'autore e l'Invidia, che appare a lui in sogno e lo respinge dal tempio dell'immortalità, presso la cui soglia s'era fermato. Comincia il dialogo con una interrogazione dell'autore e una descrizione che l'Invidia fa di sé stessa, « tratta da varî autori »[1]. La parte sostanziale di essa è la difesa del Rosa e delle opere di lui contro gli

[1] Così una postilla in margine dell'autografo. Si noti, a questo proposito, che la postilla al v. 100: « Alessandro ab Alendre », è da leggere: « ab Alexandro ».

assalti degli invidiosi; e contiene poi un'esposizione ampia e violenta dei danni che produce l'Invidia [1]. La sesta, *La Babilonia*, è fra Tirreno ed Ergasto, il primo dei quali rappresenta l'autore, che lamenta l'avversità della fortuna, e racconta la propria vita disgraziata, specie nei suoi primi anni, in Partenope. Ergasto è, invece, nato in Babelle (Roma), dove l'altro dimora. Segue una lunga declamazione contro i vizî di Roma.

La satira settima, che non fu stampata se non ai tempi nostri, doveva servire come di conclusione alle altre sei. L'autore, conservando il nome di Tirreno, del quale s'era servito nella precedente, « si duole con sé medesimo (dice nel sommarietto) del poco frutto cavato dalle sue tante invettive contro de' vizî; esagera l'impossibilità dell'impresa mediante l'ostinazione dei malfattori; e, fastedito, risolve abandonare affatto il mestiere dello scrivere come cosa inutile e pericolosa, di darsi in tutto e per tutto in braccio de la quiete, lontano da le cità e dagli uomini ».

Chi si reca innanzi questo contenuto delle sette satire (che ho riassunto piú largamente per le tre prime speciali, e rapidamente per le altre d'indole piú generale) non lo trova, di certo, molto notevole per originalità d'idee e di argomenti. Sono prediche morali e, insomma, luoghi comuni: salvo qua e là, dove l'autore parla di sé stesso o del proprio mestiere, come allorché censura vivamente i pittori che presceglievano soggetti vili; o, anche, dove descrive l'oppressione del popolo, che rese necessaria la rivolta del 1647. La poca determinatezza dei concetti si tradisce anche in certi luoghi caratteristici; p. e., nella satira

---

1 Satira insieme e apologia bizzarra
Sarà quest'opra...

Questi versi, con altri, mancano nell'autografo.

della *Poesia* (vv. 52-54), dove il poeta applica al proprio caso un verso petrarchesco:

> No, che tacer non vo'! Ma poi, dubbioso
> Donde io muova il parlar, rimango in forse:
> Tanto ho da dir che incominciar non oso!

Il lettore ha, sovente, proprio questa impressione: che il poeta non sappia donde cominciare. Confuso, disordinato, illogico, salta da una cosa a un'altra diversissima, dice e ridice; il pensiero sembra poco formato ed elaborato.

Quello che non manca mai al Rosa è la foga, la violenza, la loquacità, costitutive del suo temperamento. Il migliore comento alle satire è quel passo del Baldinucci, che ci descrive l'autore in atto di recitarle. Par di udire la sua voce gridante e vedere il suo gesticolare vivace in certe terzine, che quasi non si possono leggere con tono calmo:

> Per Dio, poeti, io vo' sonare a festa!
> Me non lusinga ambizion di gloria;
> Violenza moral mi sprona e desta!

Lo spirito sboccato e grossolano, e molto napoletano, di certe altre, era di quello pel quale egli, volgendosi agli spettatori, esclamava: « *Siente chesso, vi'; auza l'nocchie!* » Parla della corte e del favore che godevano i musici:

> Ma mi par troppo gran contradizione
> Ch'abbia sorte con lei solo il castrato,
> S'ha fortuna con lei solo il c . . . . .
>
> *La poesia*, 346 *

(poco diversamente, vv. 625-7). Apostrofa il critico cruscante del Tasso:

> Se infarinato sei, vatti a far friggere!
>
> *La poesia*, 399.

E, di nuovo, contro i cruscanti:

E mentre vanno di parole in busca,
I toscani mugnai legislatori
Li trattano da porci con la crusca!

La poesia, 490-2.

E come si sente il compatriota e l'ammiratore del Basile in quelle lunghe filze di terzine, nelle quali uno stesso concetto è voltato e rivoltato in sempre nuovi modi! Discorrendo dei pittori, che espongono i ritratti delle proprie mogli, non si soddisfarà nel dire:

Quel della moglie sua forma il ritratto,
E le di lei bellezze orna ed addobba:
Cosí due mercanzie spaccia ad un tratto;

ma continuerà:

Ché, se il quadro non è da guardarobba,
Almen palesa che, per farsi amici,
Se non ha buon pennello, ha buona robba.

E ancora:

Oh! questi può vantar gli astri felici,
Ché, spesso, per ornare un quadro solo,
Fabbricate a lui son cento cornici!

Né basta:

Poiché è ben noto allo scaltrito stuolo,
Che chi la copia fuor d'esporre ha in uso,
Vuol dir che dà l'originale a nolo...

La pittura, 739-50.

E via di questo passo.

Il Tari, nello scritto citato, porta un severo giudizio delle satire: « Di proposito non ci parve di occuparci delle rime, e massime delle satire. Esse non sono, da qualche bel luogo in fuora, che una compagine d'epigrammi nullamente

poetici per sé, né renduti tali da effusioni, come le satire pochissimo poetiche ». E soggiunge col suo solito linguaggio tra filosofico e immaginoso: « Insomma, ammesso anche che un sol uomo possa, con uguale successo, attendere a due diverse imitazioni a una volta, e, con una specie di bigamia artistica, bastare alla fruizione di due muse, il che a noi sembra in verità a concepire difficile; pure dicevamo, se ciò fosse possibile, e si potesse essere vero pittore e vero poeta a un tempo, Salvator Rosa non fu quell'uno »[1]. Giudizio severo, ma anche giusto: solo che si aggiunga che i bei luoghi non sono pochi, e che le satire del Rosa, paragonate con quelle dei contemporanei, hanno doti pregevolissime di vivacità e di freschezza; e, se non poesia grande e schietta, sono, certamente, prodotto di un ingegno e di un'indole fuori dell'ordinario.

Le altre poche poesie possono confrontarsi con quelle del Ricciardi, del Redi, e, in generale, del gruppo di poeti secentisti toscani. Colpisce, per la efficacia e la salrietà del tocco, pel metro adattissimo, quella dov'è descritta una strega, che si mette all'opera dei suoi incanti. Il *Lamento* è assai svelto e pieno di grazia, e ha versi di movimento tutto moderno:

> Credete al vostro Rosa
> Che senza versi e quadri il mondo è bello,
> E la piú sana cosa,
> In questi tempi, è 'l non aver cervello!

Le parafrasi di Giobbe che appartengono a un genere di moralizzazioni allora in voga) hanno pure, qua e là, brani che rivelano la mano non volgare dell'artista:

> Che importa al ciel che buono o rio tu sia?
> Tanto è per te che per altrui tonante.

---

[1] *Saggi di critica*, pp. 506-7.

Gl'inni de l'elefante
Cinzia, e del cane ode il latrar molesto;
Né da quel né da questo
Non si stima onorata e non s'offende,
Ed egualmente ad ambedue risplende.

Tornando al C., dirò, per concludere, che il libro di lui rappresenta, senza dubbio, una somma notevole di lavoro, spesa nell'illustrazione della vita e delle opere del Rosa: è ricco di documenti e di notizie importanti, e, in molte parti, la trattazione è ben riuscita. Ma vi si desiderano un miglior metodo, un senso piú vivo delle questioni che importano allo studioso, una preparazione piú larga, e una ricerca piú esauriente [1]. Causa di questi difetti è, forse, come si è accennato, la fretta, della quale si scorgono molte tracce nel corso dell'opera: anche nella forma dell'esposizione, non in tutto degna di un artista quale il C. Ma i difetti che siamo venuti notando, non debbono impedirci di tributare sinceramente al C. le lodi che merita per quello che ha fatto, che non è poco [2].

[1] A proposito della preparazione, confesso che in un'opera di erudito, e diretta a eruditi, mi sanno male alcune frasi, che tradiscono una cognizione incompleta e occasionale delle condizioni generali di quel tempo. Cosí, a p. 111, quando vien nominato il cardinale Sforza Pallavicino, è curiosa la qualifica che il C. crede di doverne dare: « lodato, come buono, se non perfetto scrittore di prosa, anche da Pietro Giordani »! Cosí, a p. 404, la domanda: « Chi fu quel Settano a cui le satire del Rosa sono dedicate in tutte le edizioni? Fu monsignor Ludovico Sergardi », ecc., è quasi una scortesia verso i lettori, pei quali il Settano non può essere un ignoto, un poetucolo che si scopra e citi per la prima volta. Cosí, a p. 108, il C. sente il bisogno di dire di Cristina di Svezia: « quella Cristina di Svezia, la cui conversione diede origine a piú d'una diceria scandalosa su 'l conto suo », ecc.

[2] Aggiungo ora, in fine di questa recensione, la notizia dei due articoli del Renier sul Rosa, a proposito dell'opera del C., nella *Gaz-*

zetta letteraria, an. XVI, nn. [illegible] e 10 dicembre 1892, contenenti molte osservazioni critiche sul carattere, l'arte e la poesia del Rosa [ristampati ora in *Svaghi critici* (Bari, 1910), pp. [illegible]. Non è il caso di dare notizia della letteratura posteriore intorno al Rosa, che si può trovare raccolta nel *Manuale* del D'Ancona-Bacci, seconda edizione, e nel *Supplemento*. Basti ricordare la recente e importante monografia di LEANDRO OZZOLA, *Vita e opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore*, con poesie e documenti inediti (Strassburg, Heitz, 1906, con tavole), per la quale cfr. *Critica*, VII, pp. [illegible], e dove si troveranno corrette o precisate alcune delle notizie date di sopra circa le lettere inedite del Rosa].

VII

UN DESCRITTORE DI NAPOLI

CARLO CELANO

Dalla rivista *Napoli nobilissima*, a. II (1893), pp. 65-70.

Chi legge il libro di Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, sente, a ogni pagina, l'accento commosso dell'innamorato. E non soltanto in quell'inno a Napoli, con cui il libro s'apre, e nel quale appare, senza dubbio, qualche vezzo secentesco, il Celano vi esalta la situazione della città, i doni a lei concessi con larga mano dalla natura, i quattro elementi e le altrettante stagioni che stanno tutti insieme pronti a servirla. Dice che « la primavera altro non fa sentire che soavissimi odori di fiori d'arancio, di rose e di gigli; e... fatta creditrice dell'autunno, matura in alcuni luoghi i fichi, che per lo mancamento del sole lascio quello di maturare ». Dice ancora che: « il calore è qui modestissimo, perché non molto si fa sentire, ed il fuoco del Vesuvio e di Pozzuoli che li stanno dintorno, dimostrandoseli riverenti, non ardí mai di danneggiarla. Ma questo, a onor del vero, non per merito dei nostri napoletani, ma del caro nostro padre e protettore san Gennaro... ». Loda il popolo di Napoli, docile, affettuoso, sincero, amante dei forestieri, ingegnoso e atto a qualsiasi lavoro.

Non soltanto, dunque, in queste frasi entusiastiche ed enfatiche; ma anche, e soprattutto, nei molti punti nei quali il sentimento si fa vivo, quasi senza che l'autore se ne

avveda. Cosí, per dirne una, discorrendo di certe basi antiche di marmo ch'erano una volta presso la chiesa della Rotonda a capo del vico Mezzocannone, e che poi furono rotte per opera di alcuni « vigliacchi impostori », che avevano dato a credere che dovesse trovarsi lí sotto un tesoro, egli soggiunge: « Ed essendo in quei tempi io ragazzo, che andava alle scuole dei padri gesuiti, passando per questo luogo e vedendo una simile sciocchezza, quasi mi caddero le lagrime, perché mio padre di buona memoria detto mi aveva che queste due basi erano una bellissima memoria della nostra città »[1].

La fantasia, semplificando e idealizzando, si ferma a vagheggiare con compiacimento la figura di questo vecchio canonico, innamorato della propria città natale con quell'intensità di passione che è propria di chi non ha altrimenti amato. E sembra di rivederlo, questo prete secentista, quale Luca Giordano lo ritrasse in una sua tela, non molto dissimile dal don Abbondio manzoniano: « due folte ciocche di capelli che gli scappavano fuori dalla papalina, due folti sopraccigli, due folti baffi, un folto pizzo, tutti canuti e sparsi su quella faccia bruna e rugosa, che potevano assomigliarsi a cespugli coperti di neve, sporgenti da un dirupo al chiaro di luna ». E l'andiamo immaginando, quale lo descrive un contemporaneo, premuroso accompagnatore dei forestieri « di distinzione », che capitavano a Napoli, a visitare i monumenti della città (accompagnò qualche illustre, come il Mabillon, che parla di lui nell'*Iter italicum*); mosso a fare un libro intorno alle bellezze, antichità e curiosità di Napoli, quando udí una volta, in Duomo, alcuni oltramontani dichiarare che in Napoli, oltre il mare e il cielo, non c'era altro da vedere; frugatore instancabile di archivî e di biblioteche; e, vecchio a ses-

[1] Celano, ed. Chiarini, III, p. 612.

santaquattro anni, affaticantosi a « calar tra i pozzi per rinvenire l'acque antiche di Napoli.... e a calare nelle nostre famose catacombe » [1].

Ma Carlo Celano non fu solamente l'innamorato di Napoli; fu tante altre cose: canonico di S. Restituta, adoperato in uffici ecclesiastici, non sempre graditi; commediografo; scrittore satirico e oggetto egli stesso di satire. Anzi, il suo amore per Napoli restò inedito, fino a quando pubblicò le sue *Notizie*; il che ebbe luogo nel 1692, al suo settantacinque anni, un anno prima della morte. I contemporanei quasi ignorarono in lui il descrittore di Napoli, che noi ora conosciamo unicamente.

I

Nacque egli a Napoli il 1617; si laureò in legge nel giugno 1642 e, per qualche tempo, attese alla pratica legale. Caduto in sospetto di avere composto non so quale scritto per la rivoluzione del 1647, fu messo in prigione, donde venne poi liberato per l'intercessione del reggente del Consiglio collaterale, Giacomo Capece Galeota [2]. Superato questo pericolo, volle entrare nello stato ecclesiastico; studiò teologia e appartenne alla congregazione delle missioni apostoliche di Napoli. Dal cardinale Innico Caracciolo ebbe il canonicato, e fu anche, una volta, subcollettore apostolico. Morì il 15 dicembre 1693, vecchio di 76 anni [3].

---

[1] Così in una prefazione di Francesco Antonio Sabatino d'Anfora, innanzi al primo volume della prima edizione (1692) delle *Notizie*.

[2] A ciò allude in una poesia stampata nel secondo volume degli *Avanzi delle poste* (Napoli, 1681).

[3] F. A. Soria, *Memorie storico-critiche degli scrittori napoletani* (Napoli, 1781, vol. I). Altre notizie nel volume di G. Capone e S. Marano, *Un poeta satirico del XVII secolo* (Salerno, Iovane, 1892), pp. 58-9.

La principale attività letteraria del Celano fu rivolta al teatro, pel quale compose moltissimi drammi. Soleva pubblicarli col pseudonimo di « Ettore Calcolona »; e venivano recitati con predilezione dalle compagnie comiche di quel tempo, e ristampati frequentemente così in Napoli come fuori.

Ne ho innanzi un bel mucchio, e trascrivo alcuni titoli: *Negli sdegni gli amori — Nelle cautele i danni — Come dispone il Cielo overo la forza del sangue — La sofferenza coronata — Sopra l'ingannator cade l'inganno — Non è padre essendo re — Con le borasche in porto overo la zingarella di Madrid — Dall'amore l'ardire — Gli disonori che onorano osia la molinarella — L'infanta villana — Proteggere l'inimico — Il vero consigliere del suo proprio male — Gli effetti overo gli eccessi della cortesia — Chi trionfa morendo — La forza della fedeltà — L'ardito vergognoso*; e via leggendo [1].

Questi drammi sono imitazioni e rifacimenti, e, spesso, quasi traduzioni, dallo spagnuolo. Sarà facile formarsene idea, immaginando un dramma di Lope de Vega o del Calderon, spogliato dell'armoniosa veste dei versi e ridotto a prosa secentistica italiana; col personaggio del *gracioso* sostituito da un napoletano goffo, parlante il dialetto; col dialogo, reso pesantissimo da lungherie, o procedente a singulti, e, spesso spesso, terminante con due versetti a rime baciate, che si chiamavano allora le « chiusette ». Ecco, a mo' d'esempio, l'ultimo pezzo di un dialogo tra due innamorati:

A. Sempre costante
P. Sempre fedele

[1] Edizioni del Troyse, del Raillard, del Muzio e di altri, con ristampe perfino del 1731.

A. Tu mi vedrai, o bella!
P. Cavalier, mi vedrai!
A. E sempre questo cuore
P. E quest'anima mia
A. Venerar ti saprà
P. Reverente al tuo pié sempre starà!

Nel dramma: *Con le borasche in porto overo la zingarella di Madrid* (ch'è *La gitanilla de Madrid* di Antonio de Solis), la scena è posta in un accampamento di zingari, e la zingara Preziosa ne è il personaggio principale, pel cui amore il cavaliere don Alvaro de Leyva si fa zingaro. Accadono mille accidenti strani, fintanto che non si scopre che Preziosa è figliuola di don Ferdinando, governatore di Murcia. Accompagna don Alvaro il suo servitore napoletano, a nome Gioiello, che dice mille goffissime goffaggini, e si rende zingaro per non separarsi dal padrone. Il finale è dato anche da una « chiusetta »:

LAMPINA. Dalle pene il conforto
MALDONATO. Ché le borasche ancor guidano in porto!

Di questo genere, gli altri drammi tutti, che ebbero grandissima fortuna: tantochè contro il Celano e le sue « opere regali » (come allora si chiamavano i drammi spettacolosi d'imitazione spagnuola) si rivolse in particolare, quando cominciò in tutti i campi la reazione contro il secentismo, l'abate Andrea Belvedere, noto pittore di frutti e fiori, e gran dilettante di teatro [1].

Oltre le opere drammatiche, il Celano mise in esempio due volumi intitolati: *Degli avanzi delle poste*: il primo pubblicato nel 1676 e dedicato al duca di Sant'Angelo don Giacomo Capece Galeota, e il secondo, nel 1681, dedicato al duca di Girifalco don Fabrizio Caracciolo; entrambi coi tipi del Bulifon.

[1] CROCE. *I teatri di Napoli*, p. [illegible]

Una lettera dell'autore al suo collega in letteratura e canonicato, Lorenzo Crasso, spiega l'invenzione: « Amico carissimo, essendomi stato detto che nel fin dell'anno si vendono le lettere che rimangono nelle poste, non so dire se la curiosità o il desiderio di passare il tempo fecero che io ne comperassi una quantità; ed apertele, ne ho trovate fra esse alcune che al mio genio paiono degne d'esser lette ». Invenzione non priva di vaghezza, ma non nuova; e basti ricordare il *Corriere svaligiato* di Ferrante Pallavicino.

Alle lettere, che discorrono di soggetti svariati, come dei censori alla moda, del vestire alla moda, della vanità degli alchimisti, delle feste e luminarie, dei buffoni di casa, e via, sono mescolati un buon numero di *Ragguagli di Parnaso* sul genere di quei famosi del Boccalini, che poi anche l'Amenta doveva imitare nei suoi freddi *Rapporti*; e di ragguagli, lettere e alquante poesie è composto altresí il secondo volume. Altri quattro volumi il Celano preparava; ma non è troppo da lamentare che non giungesse a metterli alle stampe [1].

Alla critica e alla satira il buon Celano non aveva nessun'attitudine. I due volumi sono pieni di scempiaggini in cattiva prosa, che solo qua e là acquistano interesse pei particolari di costumi che ci conservano [2].

Qualche frase contro i medici del tempo, per la quale egli venne a prendere partito pei galenisti o medici all'antica, nella polemica che allora divideva la classe medica, e, direi, la città di Napoli, in due campi nemici, fu forse la causa principale dei tre capitoli satirici scritti con-

[1] Che li preparasse, dice il Sabatino d'Anfora nella prefazione sopra ricordata.

[2] Sugli *Avanzi delle poste*, si veda il Salfi, *Hist. littér. d'Italie*, XIV, pp. 58-61.

tro il Celano dal poeta Giulio Acciani, e intitolati: *Il lo buasso*.

Il povero Celano vi è tartassato nei modi più diversi. Nel primo capitolo, si fa un ritratto mostruoso del suo aspetto fisico e della sua sordidezza: descrivendolo quando in Duomo si cavava dal capo la berretta, si disciogneva la sudicia zimarra, traeva un grande sputo e intonava il *Tedeum*, facendo partorire, per lo spavento di quel canto, le donne che riempivano la chiesa. Degli *Avanzi delle poste*, in ispecie, si dice:

Vuol far la scimia con le sue proposte
A Traian Boccalin, qualche carota
Mandando da Parnaso per le poste,
Ma fredda, secca e d'ogni spirto vuota;
Né un tal Sarnelli [1] a vergogna si reca
Dedicarlo al reggente Galeota,
Ove par che dia l'alma a una botteca,
Quando loda di savio quel signore,
Chiamandolo: animata biblioteca! [2].

Altre opere del Celano, ch'io sappia, non si trovano alle stampe; ma l'Acciani menziona un libro di lui sulla *Peste*, e altri parla di un trattato che preparava, eruditissimo, col titolo: *De templis* [3].

II

Come si è detto, la *Guida di Napoli* fu pubblicata nel 1692, un anno prima della morte dell'autore.

Venne fuori col titolo: *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri*, divise

[1] Pompeo Sarnelli aveva scritta la dedica al Galeota, premessa al volume.

[2] Capone-Marano, op. cit., pp. 211-256.

[3] Il Sabatino d'Anfora nel l. c.

in dieci volumetti, stampate da Giacomo Raillard, adorne di piante e vedute, e dedicate al papa Innocenzo XII, napoletano di casa Pignatelli.

Bisogna leggere le prime parole della dedica: « Non ad altri che a' piedi di vostra Santità si dovevano consecrare queste notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli; essendoché Vostra Santità è la gioia piú bella, piú antica e piú curiosa che adorna la nostra patria ».

Accade non di rado che scrittori abitualmente pretensiosi, artificiosi, rettorici, a un tratto, quando scrivono di cosa che stia loro a cuore davvero, mútino carattere e stile e paiano tutt'altri. E ciò è accaduto al Celano, scrittore artificioso e goffo nei drammi, negli *Avanzi delle poste* e nelle altre opere di letteraria pretesa; e, in queste *Notizie* della sua città, trasformatosi quasi in un candidissimo trecentista. Da trecentista, intendiamo, è non già la lingua, intinta di dialetto e di spagnolismo, e spesso impropria o incerta; ma il suo stile, e anche, se si vuole, la sua grammatica.

Il Celano conduce il forestiere in giro per Napoli, additandogliene le bellezze e le curiosità, e fornendogli le relative notizie storiche, tutto con un garbo, una chiarezza, una premura, che riescono piacevolissime. Qua e là, interrompe le sue descrizioni con effusioni di sentimento o con aneddoti. Eccolo, p. e., che si estasia innanzi a un pozzo ch'era nel monastero della Croce di Lucca, il cui vaso « è meravigliosissimo per la grandezza e per la struttura: basta dire che da ch'è stato fatto, che sarà quarant'anni, non v'è entrata acqua nuova, né per un altro secolo si stima che ne avrà di bisogno, per la tanta copia che ne tiene, e cosí limpida e purificata, che migliore non se ne può assaggiare nel mondo ». E soggiunge: « Benedetto sia chi edificare lo fece col disegno,

modello ed assistenza del nostro regio ingegnere Francesco Picchiatti! »[1].

Altrove, discorrendo della strada di sant'Antonio Abato la chiama, napoletaneseamente, di *sant'Antuono*, facendo notare che per « sant'Antonio » s'intende invece a Napoli il santo di Padova, e, topograficamente, la chiesa di sant'Antonio a Posillipo. Al quale proposito racconta:

Ora vedano come si fa concetto delle nazioni! Essendo andato la prima volta in Roma, un romano odiava i napolitani, perchè strapazzavano i forastieri. Ed interrogando: « In che? », mi rispose che: « avendo interrogato un artiggiano dove era la chiesa di sant'Antonio, mi mandò sopra Posillipo, e dopo di una gran fatica mi fece perdere una giornata ». E soggiungendoli: « Quale chiesa di sant'Antonio domandava? » — « Di Vienna », mi replicò. Allora io soggiunsi: « Figliuol mio, vivi ingannato: l'artegiano non t'ingannò. Se tu avessi detto dov'è la strada di sant'Antonio, ti sarebbe stato detto dove ella era: ma, dicendo di sant'Antonio, sempre s'intende dal volgo per quello da Padova »[2].

A proposito della grotta degli Sportiglioni a Poggioreale, racconta l'aneddoto di un briccone d'oste napoletano, che aveva fatto fare un buco a uno dei lati di essa e vi aveva accomodato un campanello; e « con secreta cordella il faceva sonare da fuori, pubblicando che dentro le grotte si dava il segno delle ore canoniche. Vi concorreva gran popolo per osservare se era vero, e con questo egli smaltiva gran roba dell'osteria: da un bello amore fu scoverto l'inganno e l'autore ne fu mortificato »[3].

Presso la piazza del Mercato s'indicavano certi archi d'una costruzione abbandonata, ch'erano chiamati l'« ospedale di Cola di Fiore ». Il Celano spiega:

---

[1] Op. cit., III, p. 277.
[2] Op. cit., V, p. 431.
[3] Op. cit., V, p. 467.

Essendo questo Cola un uomo ricco, ma pio e da bene, fondò quivi un ospedale a proprie spese per i poveri infermi, e servir li faceva con ogni carità e diligenza. In un giorno, trovandosi Cola nella Pietra del Pesce, trovò un miserabile scarpinello, che, a concorrenza, si comprò un pesce per tre carlini. Interrogò lo scarpinello: « perché lo comprava? » — Rispose: « per mangiarmelo » — « E quando stai infermo (soggiunse Cola) come fai? » — « Ecco vicino (replicò l'altro) l'ospedale di Cola di Fiore! ». Il buon uomo, a queste risposte, riflettendo che la carità che faceva dava motivo alla gente bassa di crapulare e di non pensare a quello che accader le poteva, con un modo stravagante dismise l'ospedale ed attese ad altre opere di pietà [1].

Per quest'intonazione animata, per l'accento individuale, pel caldo sentimento d'affetto che vi scorre dentro, le *Notizie* del Celano costituiscono un libro e non un catalogo, e sono affatto diverse dalle altre aride e fredde *Guide di Napoli*, venute poi.

Né piccolo ne è il valore storico. Il Celano fece molte e dirette ricerche, prima d'accingersi a scrivere l'opera sua.

Prima di lui, avevano pubblicato brevi descrizioni di Napoli e delle antichità e monumenti di essa, Benedetto di Falco, nelle *Antichità di Napoli* (1539); Luigi Contarini, nella *Origine e nobiltà di Napoli* (1569), e Giulio Cesare Capaccio, nella *Historia neapolitana* e nel *Forastiero* (1630); per non parlare degli scritti del Loffredo, del De Magistris, del Sorgente, e di quelli restati inediti (p. e., l'opera di Fabio Giordano). Inoltre, le chiese di Napoli, la Napoli sacra, era stata illustrata molto accuratamente nel 1560 da Pietro de Stefano, e nel 1628 da Cesare d'Engenio.

Ma una descrizione della città, ampia, precisa e pratica, mancava. Solo nel 1685, pochi anni prima del Celano,

---

[1] Op. cit., IV, p. 197.

Pompeo Sarnelli mise fuori la sua breve, ma garbata, *Guida dei forestieri*[1].

Il Celano, abbandonando i metodi poco comodi dei precedenti descrittori, conduce il forestiere di strada in istrada, come se realmente l'accompagnasse: metodo adottato poi sempre dalle migliori guide. Il punto di partenza è il palazzo del Nunzio a Toledo: « supponendosi che abbian sempre da principiare dalle posate[2] o alloggiamenti dei signori forastieri, che stanno nei vichi dirimpetto la Nunziatura apostolica ».

L'intero giro è compiuto in dieci giornate. Nella prima, visitata la cattedrale, si percorrono le vie dei Tribunali, di Carbonara, di Santa Sofia; e, poi, per Somma Piazza, si va ai Santi Apostoli e al palazzo arcivescovile; di là, per Porta San Gennaro, a Sant'Aniello e a Santa Maria di Costantinopoli. Nella seconda, prendendo per Porta Reale e Port'Alba, si percorrono le vie di Costantinopoli, della Sapienza; e, per Somma Piazza e San Lorenzo, si torna a Port'Alba. Nella terza, visitati il palazzo Maddaloni e la chiesa di Monteoliveto, si percorre la via di Trinità Maggiore, fino al Sedile di Nido, e di là, per San Biagio dei Librai e Forcella, si giunge a Porta Nolana. Nella quarta, si scende per Santa Maria la Nuova, Mezzocannone, Seggio di Porto, Seggio di Portanova e Piazza della Sellaria, fino alla Piazza del Mercato, donde si torna per Sant'Eligio

---

[1] Nella più volte citata prefazione del [illegible] alla prima edizione del Celano, si legge che costui [illegible] a raccogliere i materiali della sua opera, quando « mostrandoli ad un suo amico, gli furono rubbati, e la vide inalzata, benché imperfetta, prima che se ne accorgesse ». Si allude alla *Guida* del Sarnelli, il quale fu, di certo, un tempo, amico del Celano?

[2] *Posada* spagn., albergo, si diceva a quei tempi di spagnolismo, come poi, in tempi di francesismo, si disse e si dice *Hôtel*.

Rua Francesca, la Loggia, San Pietro Martire fino a Piazza dell'Olmo. Nella quinta, girando per San Tommaso e l'Ospedaletto, si visita Castelnuovo, il Molo, la Darsena; indi si va a Santa Lucia, a Castel dell'Uovo, a Pizzofalcone, e, scendendo per Santa Maria degli Angeli, al Palazzo reale e, di là, a Toledo. Nella sesta si cominciano a visitare i borghi, salendo per la Trinità dei Monti a Sant'Elmo e a San Martino, e scendendo per Antignano e il Vomero, e indi, per la Cesarea e Gesú e Maria, a Porta Medina. Nella settima, si va alla Sanità, San Gennaro dei Poveri, Borgo dei Vergini, Montagnola, e, per Foria, si torna a Toledo. Nella ottava, da Porta Capuana, per la via nuova di Poggioreale al borgo Sant'Antonio Abate e ai Cappuccini vecchi, tornando a Porta Capuana. Nella nona, dal Palazzo vecchio si percorrono la via, borgo e riviera di Chiaia fino a Mergellina e Posilipo. Nella decima, finalmente, si visita il borgo di Santa Maria di Loreto, facendo di là un'escursione ai casali vicini e al monte di Somma.

Per la descrizione e illustrazione di questa vasta materia, il Celano si valse, non solo dei topografi e antiquarî che l'avevano preceduto, e, in ispecie, per le chiese, delle opere di Pietro de Stefano e di Cesare d'Engenio, ma di buon numero di storici e cronisti napoletani, parte editi e parte inediti. E, quel che piú importa, frugò negli archivî: nell'archivio arcivescovile, in quelli del Capitolo di Santa Restituta, dei Santi Apostoli, di San Severino, di San Marcellino, di San Sebastiano, di San Domenico, di San Gregorio Armeno, della Zecca, della città di Napoli, negli archivî parrocchiali, in quelli di molti notai, nell'altro dei processi del Sacro Regio Consiglio [1]. Né trascurò di rac-

---

[1] Si veda l'elenco, che è a capo soltanto della prima edizione delle *Notizie*.

cogliere le tradizioni orali, che hanno nell'esse la loro particolare importanza.

Il Celano non fu, dunque, un compilatore, ma un vero ricercatore, di quelli che osservano direttamente e ricorrono alle fonti di prima mano. Certamente, non sempre alla diligenza della ricerca in lui s'accompagna sufficiente senso critico; ma non l'abbandona quasi mai il buon senso, che in molti casi tiene il posto dell'altro. Le attribuzioni e i giudizî di cose d'arte gli furono suggeriti (come c'informa il Soria) dall'amico Luca Giordano. Con che non si vuol affermare che abbiano gran valore, perché gli artisti (e specie gli artisti di quel tempo) non si dimostrano le persone più adatte a indagare criticamente l'arte e a giudicarla con larghezza. Ma sono, a ogni modo, giudizî e opinioni di un Luca Giordano, e, come tali, presentano pur sempre qualche interesse.

III

L'opera del Celano è stata più volte ristampata, e sempre con aggiunte e modificazioni per adattarla ai tempi. Nell'edizione del 1724, l'adattamento fu compiuto da Francesco Porcelli, segretario del Regio Consiglio; in quelli del 1758-9, da Domenico Pullo, giureconsulto[1]. Numerose aggiunte contiene la nuova edizione del 1792, stampata da Salvatore Palermo. La più recente e la migliore è quella in cinque grossi volumi, pubblicati dal 1856 al 1860, per cura del cav. Giovan Battista Chiarini (personaggio che mi è noto soltanto per quest'edizione del Celano): il quale ebbe la buona idea di ristampare integralmente il testo originale del 1692 in carattere più grosso, e in carattere mi

[1] Soria, l. c.

nuto fece un'infinità d'aggiunte, compendiandovi, e spesso addirittura trascrivendovi, quasi tutta la letteratura posteriore circa la topografia e i monumenti di Napoli.

Questa letteratura ha, per verità, scarso valore. Se il Celano, come abbiamo mostrato, è un ricercatore, i successori di lui fecero poco piú che compilare dalla sua opera, con le aggiunte relative alle mutazioni posteriormente accadute nell'aspetto della città. Tali il Parrino, il Bulifon, il Sigismondi, il Galanti, per non dire degli ultimi, D'Ambra e Dalbono. Solo di tanto in tanto, si vide comparire qualche diligente lavoro particolare sulla topografia e i monumenti di Napoli, specialmente per opera di Scipione Volpicella.

Ma colui che ha ripreso la buona tradizione del Celano e con amore pari al suo, ma con erudizione e senso critico di gran lunga superiori, ha impresso nuovo impulso agli studî sulla topografia di Napoli, è stato Bartolommeo Capasso. Il quale, se non ha elaborato una completa descrizione storica di Napoli (che nessuno meglio di lui poteva dare), ha pubblicato tuttavia una serie di monografie, che gettano viva luce sui punti piú importanti e controversi dell'argomento, e ha compiuto una magistrale illustrazione della *Pianta di Napoli nel secolo XI.*

VIII

SENSUALISMO E INGEGNOSITÀ

NELLA LIRICA DEL SEICENTO

I

La parola « marinista » fu coniata o, almeno, adoperata tra i primi dall'antimarinista Tommaso Stigliani: il quale intendeva con essa, come dichiara, non già « coloro cui piacciono le scritture del Marino (ché anch'io sarei compreso in tal numero in quanto al piacermi in gran parte le sue prime rime), ma solo alcuni vani pedastri ed alcuni frivoli pedanti e lor discepoli, i quali sono tanto parzialmente appassionati di ogni sua sillaba, che giungono al segno da non istimare alcun altro e d'addossarsi le brighe di lui per loro proprie »[1]. Noi la prendiamo qui in significato diverso e più largo; e, cioè, per designare quei poeti che si mossero, su per giù, nell'ambito stesso dell'ispirazione mariniana: o che lui proclamassero maestro e guida, o che si formassero contemporaneamente e in modo indipendente, o che, perfino, gli si opponessero, dicendosi di diverso indirizzo, e tali essendo forse realmente, ma in particolari secondari. Marinista è, perciò, da considerare il medesimo Stigliani; per quanto si dilettasse di parodiare la poesia dei marinisti, e per ispera del suo amico Balducci[2] facesse dichiarare che la via da lui

---

[1] Brano inedito riferito in F. Sanuro, *Del cavalier Stigliani* (Napoli, tip. sannitica, 1908), pp. 44-5 *n.*

[2] Prefazione al *Canzoniere* dello Stigliani (Roma e Venezia, 1605).

seguita, « la vera via.... altro non è che l'unir la purità e l'affetto del Petrarca colla vivezza dell'arguzie moderne e colla varietà dei soggetti ».

Veramente, se i marinisti occupassero, rispetto al Marino, la posizione stessa di tutti i seguaci, imitatori e ripetitori verso gli uomini di genio, non metterebbe conto che lo storico della poesia ne ricercasse i volumi, ne formasse antologie, procurasse di determinarne i caratteri; e basterebbe, tutt'al piú, trattarli come manifestazioni e documenti della storia della cultura o dell'incultura che si voglia dire. Ma né il Marino fu un genio, né i marinisti rappresentarono l'indebolimento, il frazionamento, la corruttela dell'opera di lui. Il poeta napoletano (che appare, in quasi tutta la sua opera, retore verboso e non poco pedante) fu, piú che altro, l'indicatore di una via, o di piú vie, solo in parte percorse da lui; nelle quali non sarebbe forse arrischiato affermare che i suoi seguaci si spinsero piú oltre e raggiunsero alcuni resultati, artistici e non artistici, che egli solo talvolta e parzialmente ebbe a toccare. Egli seppe accendere e disfrenare gli animi dei giovani amanti di poesia, come pochi seppero in ogni tempo; e suscitò in essi il convincimento che c'era un nuovo campo artistico da percorrere, e li rese disdegnosi, anzi insolenti contro la vecchia arte e contro coloro che vi si attenevano.

Diceva uno di codesti giovani, fanatizzati da lui [1]: « Mi fanno ridere quelle buon anime di Parnaso, che s'appalesano e si chiaman devote riveritrici dell'antica purità, la quale ai nostri tempi non è altro che mellonaggine, chiamando alcuni pura ancora la lingua di quel secolo che

[1] Pier Francesco Minozzi, *Impazienze d'amore*, saggio poetico dedicato alle Muse (Firenze, Landini, 1633): si vegga la lunga lettera dedicatoria.

balbettava. Si studiano di fare scorgere il sale di non intesa sodezza nelle sciapite loro composizioni, dovendosi chiamare piuttosto scimuniti che scienziati, osando di dire che non avranno lunga vita le opere del Marino. Avendo essi l'ingegno o melanconico o grosso, disprezzano gli spiriti, le sottigliezze, o perché mostran di non intenderle, o perché non l'intendono, o perché non sanno da lor medesimi inventarle; avendo gl'infelici vile e povero l'intendimento, aborriscono le bellezze ed i ricami più preziosi dei moderni concetti ». « Io m'invaghisco delle giovani, non delle vecchie (aggiungeva più oltre): e nella stessa foggia m'innamora non il volto della vecchia antichità, ma l'aspetto giovanile dell'usanza moderna. Il fine delle composizioni è il diletto: quindi è che sono stolti coloro i quali biasimano le tempere delle penne aguzzate per dilettare ». E se la prendeva, sopratutto, coi « casisti », cioè con quelli che inculcavano come esemplare la poesia di Giovanni della Casa: « testudini senza cuore, non poeti, coloro, i quali non si partono mai dall'amata lor casa, la quale non è formata all'usanza de' moderni palagi, innalzati con fabbriche non ardite, come dicono, ma ardenti, di metafore d'aggiunti, d'iperboli, d'allegorie ». E anche qui dichiarava: « Io mi contento più tosto di naufragare con non bassa imitazione nel pelago dell'onde marine che di star sicuro in questa casa, la quale ad ogni modo, essendo pur troppo vecchia, non può non chiamarsi rovinosa ». Tutt'al più, era disposto a considerare come sacro quel cadente tempio delle muse, e, se tanto si innamava, ad adorarne da lungi « le bellissime ruine ».

Le due tendenze, che erano particolarmente accentuate nel Marino (e non occorre dire che non si formarono in lui per la prima volta, e che avevano una lunga e antica storia nella poesia italiana e una, più prossima, nella poesia del Tasso), sono entrambe ricordate nelle frasi entusiasti-

che del giovane marinista, che ci è piaciuto trascegliere nella folla come nostra guida. La prima di esse è la tendenza che diremo sensuale, e allora si chiamava « lasciva », distinguendosi, come il Marino usava fare almeno a parole, la « lascivia » dall' « oscenità ». « Il primo assaggio della poetica melodia che porgo al pubblico (scriveva il giovane marinista), è condito con l'ambrosia de' baci, sí che non potrà in qualche parte non essere aggradevole. Né s'abbia chi lo accusi di soverchia lascivia; imperciochè non parlo che con modestia; e, poi, formariansi le querele contro tutta la poetica schiera. Oggigiorno la fama de' cigni piú celebrati non par che voli gloriosa se non prende le penne svelte dalle ali d'Amore ». La seconda tendenza è quella che diremo ingegnosa, e allora si chiamava « concettosa », essendo in uso, in quel tempo, perfino il verbo « concettizzare » [1]. « Il mio stile (scrive ancora il nostro testimone) sembrerà forse ad alcuni soverchiamente fastoso, dicendo che 'l troppo cibo del mèle genera nausea, e che 'l cielo è ornato, non fabricato di stelle. Rispondo che 'l vizio (se però vizio chiamar si dee) non è di un solo, ma di tutti i piú moderni ed insieme piú rinomati compositori ». Neppure il bisticcio gli era sgradito: « Il bisticcio, quando è congionto con qualche spirito e non è scherzo semplice di parola, si loda dagli autori di buona lega; ma esser dee non mendicato e non troppo frequente. Vuol esser come il neo, il quale, se è unico in volto di bella donna, lo rende piú grazioso; il che non avverrebbe se tutta quanta la faccia ne fusse piena ».

Ora, di queste due tendenze la prima poteva essere artisticamente feconda, la seconda no. Quando in un'epoca

---

[1] Si trova, p. e., in Bernardo Morando, *Opere* (Piacenza, Batacchi, 1662), I, p. 13.

storica ogni altra sorta di sentimento è debole, e rimane viva solamente la sensualità, e cioè la passionalità rudimentale e quasi animale, è evidente che questa appunto costituisce la materia della poesia e dell'arte per quell'epoca. L'Italia si trovava allora, per cause ben note, in tale condizione; né poteva produrre un'arte diversa se non in quanto diversamente sentisse. E diversamente sentiva in alcuni spiriti solitarî, p. e. in Tommaso Campanella, e diversamente, in quei casi, si esprimeva: tanto che la rude poesia campanelliana sorge quasi severa ombra dantesca accanto all'effemminata marinesca, della quale è contemporanea e compaesana. Ma il grosso della corrente, come appariva non solo nella poesia ma in tutte le altre arti, menava al sensualismo: e di questa condizione generale degli spiriti il Marino e i marinisti furono le voci richieste, applaudite, legittime. A noi non può toccare il compito di deplorare che così fosse, giacché quella materia si offriva alla poesia come una necessità storica.

L'ingegnosità, invece, direttamente considerata, non poteva essere arte, perché consisteva in un atto pratico, nella finzione di un pensiero e di un sentimento, in un gioco, nato e coltivato negli ozi della vita cortigiana e accademica, e diretto ad ammazzare il tempo col solleticare l'intelletto senza veramente esercitarlo e nutrirlo nella ricerca e osservazione del vero. Essa era, dunque, un vuoto teoretico; laddove la contemplazione della sensualità, per povera che fosse (comparativamente parlando), si presentava pur sempre come qualcosa di pieno e di significativo.

II

Che l'effettiva ispirazione del Marino e dei marinisti, il centro di gravitazione delle loro anime, fosse il sensualismo, abbiamo sentito confessare dal marinista da noi

citato, e si potrebbe documentare con altre citazioni. Ma nessuna varrebbe quella del Marino stesso, nell'idillio *La bruna pastorella*, dove si mettono in iscena due amanti che sfogliano il volume della *Lira*, e l'uno dice all'altra:

Lungo fôra e soverchio
Del commesso volume ad una ad una
Tutte volger le carte;
Ecco l'indice qui che a parte a parte,
Registrati per capi,
I soggetti racconta.
Passiamo i carmi gravi,
Con cui loda gli eroi, prega gli dèi,
E di morte i trofei piangendo canta.
Veniamo ai piú soavi,
In cui con dolce vena
D'amor vezzose e molli
Le tenerezze e le delizie esprime...

Senza volerlo e senza pensarci, il Marino assegna il metodo in cui conviene leggere quasi tutti i canzonieri del Seicento; nei quali, per quanto ripartiti di solito in rime amorose, lugubri, eroiche, morali, sacre, e via discorrendo, solo le rime amorose contano, o esse principalmente. Le rime lugubri ed eroiche sono rimerie eseguite in modo affatto meccanico e, assai spesso, per commissione e mercede; le rime sacre e morali erano imposte da ipocrisia sociale o dallo stesso calcolo superstizioso che induceva ad accostarsi ai sacramenti e a pigliare le indulgenze; ma tra quelle amorose s'incontrano i movimenti schietti dell'animo del poeta e le immagini a cui dava tutto il piú serio interessamento del quale fosse capace [1]. Che cosa importa che moltissimi,

[1] « È tale la corruttela degli studi poetici, o per meglio dire de' poeti istessi, che ad ispiegare soggetti sacri non si risente la Musa, non armonizza la cetra, non fiorisce l'ingegno..... Pare che oggidí non si trovino spiriti piú vivaci al comporre di quelli che dai sospiri degli

se non tutti, i poeti di allora introducono, tra gli altri sonetti, uno che contiene la protesta, che essi non si erano mai innamorati nella vita reale, e che i loro amori erano finti? Vera o finta che fosse a sua volta questa dichiarazione, serve a confermare, tutt'al piú, che la fantasia di quei poeti era assediata da immagini d'amore, anche quando la loro vita si svolgeva pacatamente o freddamente come di austeri ecclesiastici o di gravi letterati.

Nell'amore di questi poeti, è sparita ogni traccia residuale di concezione stilnovistica o platonica; né si scorgono accenni di quella che sarà poi la concezione sentimentale o romantica. Contro l'amor platonico, protesta esplicitamente Scipione Errico:

> Ceda al tatto la vista, al labbro il lume;
> Il guatar, l'affisar vada in disparte,
> Perché tocca e non mira il cieco nume [1].

E Tiberio Sbarra:

> Noi tal foco non arda, e sia da noi
> Lontana pur sí cieca via d'amare,
> E tutte le sue glorie e pregi suoi;
> Ma rischiarino i sensi ora due chiare
> Luci ridenti, or dolci note, e poi
> Vezzosi baci o cose altre piú care.

Ciro di Pers è dei pochi che si ricordino del platonismo e adora nella sua donna il raggio della beltà di Dio, specialmente nei sonetti in cui la descrive sfiorita dagli anni.

---

amori profani e dal fiato delle trombe guerriere sogliono derivare» (B. Morando, *Poesie sacre e morali*, Piacenza, 1902, in *Opp.*, III, pp. 157 sgg.).

[1] Si veda per tutte le citazioni e le allusioni, che seguono, la mia raccolta dei *Lirici marinisti* (Bari, Laterza, 1910).

È un amore, dunque, in genere, affatto voluttuoso, che tocca assai spesso l'oscenità; e non già quell'oscenità gioviale della tradizione boccaccesca, ma un'oscenità che ha qualcosa di peccaminoso. Si avverte di essere in un ambiente cattolico, tra gente che soffre gli scrupoli di una religione superficialmente professata e pur dà sfogo alle sole passioni che le scaldino l'animo. Chi legga qualcuno dei romanzi e novelle di Francesco Pona, può vedere chiaramente questo contrasto. La *Messalina*[1] del Pona comincia con un'esortazione: « Accostatevi, pulcelle, non fuggite. Venite, caste matrone.... La vista di questo volto può mostrarvi quanto sia deforme l'impudicizia; apparirà piú bella, in confronto, la limpidezza delle caste »; ma lo scrittore profonde i piú vivaci colori a descrivere la bellezza e i costumi di Messalina, accarezzandoli col suo sentimento. Di descrizioni della stessa qualità è piena tutta la *Galleria delle donne celebri*[2] del medesimo scrittore, cosí delle « lubriche » come delle « caste » e delle « sante »; e, in verità, la stessa impressione voluttuosa emana dalle opere di arte figurativa di quel tempo. Né mancano del tutto nella letteratura, come abbondano nella pittura, certe tendenze, che potrebbero dirsi sadistiche, verso il sangue, i tormenti, gli spettacoli crudeli. « E nuotano gli amori in mezzo al sangue », dice Marcello Giovanetti, descrivendo la donna desiderata, che assiste a un'esecuzione capitale. La « cortigiana frustata » è uno dei temi lirici trattati da parecchi, dal Giovanetti, dal Maia-Materdona, dal Brignole-Sale[3].

[1] Venezia, 1627.

[2] Ne ho innanzi l'edizione di Venezia, Zatta, 1663.

[3] Pel Maia, si vedano le *Rime* (6.a ediz., Napoli, 1632), parte I, p. 20; per gli altri due, la mia antologia.

Un amore di questa serie non può avere una storia spirituale molto complicata: e, infatti, essa si esaurisce in descrizioni di abbracci, di baci e di altre voluttà. Tanto più s'insiste sulla celebrazione delle bellezze della donna amata, e su tutti gl'incidenti esterni e materiali che accompagnano le relazioni con lei. Gli occhi neri o azzurri o chiari; la bocca; le mani; il seno; la pozzetta nelle guance; il neo, e, specialmente, le chiome bionde o nere, sono oggetto di osservazione ed esaltazione. E nella lirica entrano situazioni, che prima di rado vi erano adombrate: la donna che si abbiglia; che si biondeggia o intreccia i capelli; che si bagna in un lago; che si addormenta in aperta campagna. E ancora: la donna che si divorzia a scagliare palle di neve, che danza, che va in maschera, che gioca alla torcia, che culla il suo bambino, che canta, che dice le orazioni, che torna di chiesa con l'olivo nel giorno delle palme. Appare altresì nelle sue varie condizioni sociali: la signora, la serva, la mendicante, la pellegrina, la schiava, la cortigiana, l'attrice di commedia o di tragedia, la cantante, la ballerina, la ricamatrice, la legatrice di libri, la maestra delle operaie, la raccoglitrice di castagne, la villanella, la pastorella: e via dicendo. Appare nelle sue varie età, ma di rado fanciulla, nell'età ingenua e virginale; quasi sempre nell'estate degli anni; talvolta, resistente ai danni del tempo, tal'altra cedente a essi, tal'altra combattente invano coi lisci e con altri artifizî. Appare, in fine, nelle sue più varie deformazioni fisiche: cieca, zoppa, gobba, muta, balbuziente; e nelle sue infermità: epilettica, colta da svenimento, bruciata dalla febbre.

Guardiamo più da vicino queste scenette, che abbiamo accennate di volo, e altre simili a queste. Il Sempronio, p. e., rappresenta vezzosamente la sua amata, che ha compiuto la lavanda delle chiome e le ha intrecciato con un bianco panno, quasi turbante, per lasciarle asciugare:

Sembra Eurilla gentil vaga turchetta,
Quanto barbara piú, tanto piú bella!...

o quando lascia cadere i capelli sulla fronte sí che le coprano gli occhi:

Cari lacci de l'alma amati e belli,
Ch'a ciocca a ciocca in su la fronte errate,
E lascivi e sottili e serpentelli
Con solchi d'òr le vive nevi arate;
Oh quanto, oh quanto ben lievi scherzate
Su due stelle d'amor, torti in anelli!...

Il Maia-Materdona coglie tutto il trionfo femminile al termine di un lungo e difficile abbigliamento; nel presentarsi che fa la donna agli sguardi del mondo, pienamente soddisfatta di sé medesima:

Ad un tempo col sol madonna desta
Apre del ciel d'un volto i gemin'astri,
Bagna di nanfe i teneri alabastri
E serici al bel fianco arnesi appresta.
Lo speglio adatta e de l'inculta testa
Ara il crin sciolto con eburnei rastri,
L'accoglie e intreccia con argentei nastri
E di mille narcisi indi il tempesta.
Increspa il piú minuto a ferreo stile,
A l'orecchie sospende aurate anella,
E fa di perle al collo e d'òr monile.
Esce alfin di sua reggia, e sí favella
Ne' suoi silenzi: « Or chi da Battro a Tile
Vide cosa già mai di me piú bella? ».

Le vesti multicolori, con le quali la sua donna si copre di sempre nuove apparenze, ispiravano un canto al Macedonio:

Que' tuo' vaghi colori,
Onde vai tanto altera,
Variando or le bende ed ora i manti...

Il Fontanella contribuisce all'abbigliamento, inondando della sua amata in dono un paio di guanti e rivolgendosi a essi teneramente:

Vestite quel purissimo candore,
Con quei viluppi di meonie sete
Prendete i lacci ad emular d'amore.
Oh quanto agli occhi miei grati sarete,
Se quella man che m'imprigiona il core
Per mia vendetta in prigionia stringete!

Ma lo stesso poeta guarda con occhio avido « la bianca nube d'odorosa tela, Preziosa d'Olanda alma instura », che cela il petto di lei; e prega Amore che la sollevi; quando a un tratto un amico colpo di vento viene incontro al suo desiderio:

Ed ecco già che, spiritoso e lento,
Col ventilar de le sue molli piume,
Quel che mi nega Amor, mi dona il vento!

Non meno attraente che nelle sue vesti lussureggianti è la giovane donna del medesimo poeta, in quanto culla il suo bambino cantando:

Tremola navicella un dí movea
Quella che del mio cor regge la chiave,
E spirando col canto aura soave
Per l'onda de l'oblio lieta scorrea.
Ubbidia la quiete al moto grave
Che con impeto lento il pié facea,
E l'agitata e pargoletta nave
In braccio a Pasitea lieta correa.
Placida nube e graziosa intanto
Chiuse al fanciullo il delicato ciglio,
Ch'umido si vedea di molle pianto.
Cosí, dentro un bel vel aureo e vermiglio
Il sonno apporta Citerea col canto,
Dentro cuna di rose al nudo figlio.

L'amore è ritratto in tutti i suoi minuti incidenti. Questi è l'innamorato che non ha coraggio e cui muore in bocca la parola, quando si accinge a fare la sua dichiarazione:

E come spesso il mar con onde piene
Romper le mete sue par che si miri,
Sol poi spuma e rimbomba in su l'arene;
Cosí tentan passare i miei martiri
Il confine del cor, ma fuor sol viene
Spuma di pianto e suono di sospiri.

Questo è l'amore che deve contentarsi di sguardi:

Parlo con gli occhi a' tuoi begli occhi, e spesso
Con gli occhi ancora i tuoi begli occhi ascolto;
S'abbraccian gli occhi nostri in dolce amplesso,
E bacian gli occhi nostri il nostro volto...

Questa è la vecchia che porta l'imbasciate e delude l'aspettativa dell'amante:

Alor che immerso in tenebrosi errori
Aspetto un Sol vie piú del sole adorno,
Veggio apparir la vecchia nunzia e intorno
Seccarsi i prati e raddoppiar gli orrori...

E quest'altra è la bella damigella di compagnia:

O de la Luna mia seguace stella,
Che fai terrena a le celesti oltraggio,
Anzi, o splendor che sei d'un Sol messaggio,
D'amoroso orizzonte alba novella...

Lo Zazzaroni le amava tutte e due, l'ancella e la padrona:

Per doppio incendio mio m'offre Fortuna,
Entro un albergo sol, serva e signora
D'egual beltà; se non ch'a questa indora
Natura il capo, e a quella il crin imbruna.
L'una rassembra il sol, l'altra la luna,
O questa l'alba appar, quella l'aurora...

Un tale, che segue per via la donna amata, scorge le loro rispettive ombre che si abbracciano sul selciato:

Del corpo mio, che di lontan mi moro,
Veggo per opra del gran lume errante
L'ombra felice a la superba avante
Usurparsi il mio gaudio, il mio ristoro...

Un altro è costretto a contentarsi di una lettera:

La tocco e, rileggendo i dolci accenti,
Con gli occhi entro quel nero asciutto umore
Bevo la medicina ai miei tormenti.

La casa dell'amata è continuamente circuita, ora per ispiare quando ella vi è dentro, ora per rivisitarla durante la lontananza di lei. A quelle mute mura domanda il Fardi:

Dite: — Legge ella mai le meste carte,
In cui scrivo l'ardor che chiudo in petto?
Vedeste mai per solitaria via
Venir notturno amante, armato e solo,
A trionfar de la guerriera mia?
Ah, voi tacete! ed io che per lung'uso
So quanto piaccia altrui l'esser secreto,
Voi, fidi secretarî, or non accuso.

Un altro sente la sua donna che canta di là dal muro, nella casa vicina:

Angelica mia voce, indarno ormai
Un muro a le tue gorghe argine fassi,
Che già, mentre scoccando al ciel le vai,
Di dolcissima gioia il sen mi passi...
Ma giuro bene anch'io che, se ti porte
Coi canti a violar tu le mie mura,
Coi baci vo' sforzar io le tue porte.

Scipione Caetano accusa un dolore al petto, e la sua amante accosta al petto di lui il proprio seno per guarirlo:

Quel vago sen, che di sua mano Amore
Tutto cosparse di ligustri e rose,
Sul petto mio Clori leggiadra pose
Per sanarmi di fuor lieve dolore...

Il Sempronio fa paragone di statura con la sua donna, che è assai piú alta, sí che egli non le giunge al volto:

Giunsi a baciare, idolo mio terreno,
Se non gli amati fior del tuo bel volto,
I dolci frutti almen del tuo bel seno!

Una situazione curiosa, e certo suggerita dalla realtà, è quella di chi fa il maestro di alfabeto alla bella ignorante donna, della quale è innamòrato senza corrispondenza:

Ridice ella inesperta ogni mio detto,
Ma tace scaltra a' miei sospiri ardenti...
Fingo in lei tardo ingegno, e, minacciante,
Tocco sul volto suo le chiome bionde,
Maestro ardito e rispettoso amante.

Se questa è la « scolara », seguono le operaie corteggiate. La filatrice di seta:

China il sen, nuda il braccio, accesa il volto,
Sottilissimi fili Egle traea
Da ricchi vermi, ove bollendo ardea
Breve laghetto in cavo rame accolto...

La dipanatrice:

Un girevole ordigno oggi volgea
Filli, di bianco stame intorno avvolto,
Che d'ampio cerchio in picciol globo accolto
Quanto scemava l'un l'altro crescea...

La maestra delle fanciulle:

Stuol di varie fanciulle in giro accolte
Davanti a la mia Clori un dí sedea,
Ed ella molte in tesser tele e molte
In far trapunti ad instruir prendea;

Là de le fila all'arcolaio avvolte
Un bianco e picciol globo altra facea;
Qua con la seta, or annodate or sciolte,
Preziose orditure altra tessea...

La lavandaia:

Su quel margo mirai donna, anzi dea,
Succinta in veste, il crin disciolto ai venti,
Ch'assisa in curvo pin, fra i puri argenti,
Gl'immondi panni al fiumicel tergea...

C'è anche la « pellegrina » [illegible] donde venuta, l'avventuriera o la girovaga:

Vestendo a te simil logore spoglie,
N'andrem uniti, o pellegrina errante...

O quella che si sa bene donde venga: la « meretrice spagnola morescata »:

Chi vuol veder pur come alletti e tiri
Un laccio ogn'alma in questa nostra etade,
La grazia di costei, l'alma beltade,
E 'l soave parlar contempli e ammiri...

La « cortigiana rustica » [illegible] è ritratta nel suo atteggiamento di dolore e vergogna:

La man che ne le dita ha le quadrelle
Con duro laccio al curvo tergo è avvolta,
L'onta a celar, ch'è nelle guance accolta,
Spande il confuso crin ricca procella...;

e, a temperarne il turbamento, s'invocano gli Amori perchè foggino essi il flagello, che dovrà essere l'adattissimo strumento del supplizio:

Verso i giardin di Cipro al vol scioglete,
Vezzosetti Amorini, ali odorose;
Dolci viole, morbidette rose,
Con la tenera man quivi cogliete.

Tra mille e mille quelle sol scegliete
Che nelle foglie appariran pietose...
Quindi un flagel ne fate...

laddove il Giovanetti osserva i colpi e le ferite, per madrigaleggiare verso la cortigiana similmente castigata:

E mentre in lei da man nocente e ria
Tempesta di percosse aspra piovea,
Quanti gigli sugli omeri abbattea
Quella tempesta, tante rose apria;

e per farla infine celebrare dalle innamorate genti come « la bella martire d'amore ».

E le malattie delle donne? Basterà ricordare una delle molte descrizioni di salassi, fatta dal Fontanella:

Prese medica man serico laccio,
Ove inferma languía la bella Irena,
E quel molle annodò candido braccio,
Che nel regno d'Amor l'alme incatena.
. . . . . .
Al zampillar di quel sorgente rivo
Mancò la bella, e dolce, a poco a poco,
Tinse un bianco pallor l'ostro nativo...

La civetteria della donna è analizzata così da Scipione Caetano:

Or arde, or gela: e l'ardor suo comparte
Prodiga a mille amanti in mille ardori,
Quasi raggio di sol ch'in rai si parte.
Fa mill'alme d'un'alma; in mille cori
Cangia, infida, un cor solo; ahi, con qual'arte
Un amor si divide in tanti amori?

Lo Stigliani descrive una bella, che gli getta un fiore dal balcone, nascondendosi:

E gittommi in ritrarsi un fior dal seno
In atto che fu studio e parve errore...,

e quella che, nel giuoco di una veglia, gli mormora all'orecchio: « Ardisci! », e lascia spegnere la torcia che aveva in mano:

> Poi, di terger fingendo il lume acceso,
> Nella forbice argentea il seppellio.
> Ratto un tacito bacio allor cols'io,
> Consigliato dall'ombra e audace reso;
> Sí che prima ubbidito ebbi che inteso
> Quel che dir volse il mio dolce desio;
> Che, rallumato il già morto splendore,
> La rividi piú lieta...

Il Rovetti preme il piede alla donna sotto la tavola:

> Tu chiedi quel ch'io vogiio
> Quando a mensa talor ti premo il piede?
> Ah, che negli occhi ogni tuo sguardo il vede!..

Sorvoliamo sulle scene dei godimenti: i particolari sono inesauribili, specialmente, sull'esempio del maestro, nel tema dei baci: si ricordi la canzone dei *Baci* e l'idillio *La bruna pastorella*. Tutte le forme e modi dei baci sono descritte e celebrate, con una casistica appassionata. E non solo i baci, ma altresí i morsi:

> Famelica d'amor, l'amato volto
> Al suo caro Filen Lidia mordea.
> E sovra il volto stesso indi piovea
> Di baci un nembo affettuoso e folto.
> Ed ei, che a lei sedendo in braccia accolto,
> Or baci or morsi ai labbri suoi rendea.
> Cosí con voce languida dicea
> Ver' la bocca bellissima rivolto...

E, come i baci, cosí celebrano in cento modi le chiome e gli occhi:

> In quell'azzurro il lascivir d'un guardo
> Rassembra il sol ne l'onda azzurra e pura:

dice il Bruni, con evidente reminiscenza degli occhi della tassesca Armida (la Venere genitrice di tutte le donne dei marinisti). Lo stesso Bruni ha un inno alle *Belle chiome*:

A voi giro il mio cor, volgo lo stile,
Preziosi legami,
Nembi d'oro sottile,
Auree nubi, aurei stami...

Il Giovanetti canta quelle nere:

Chiome, qualor disciolte in foschi errori
Da la fronte vi miro in giú cadenti...

Il Sempronio iperbolizza intorno a una chioma rossa:

Tutta amor, tutta scherzo e tutta gioco,
Il suo vermiglio crin Lidia sciogliea,
E un diluvio di fiamme a poco a poco
Sovra l'anima mia piover facea...

Il riso ha ben altri cantori che non il Chiabrera nelle sue sdolcinate e artificiose canzonette. Bisogna leggere l'inno del Salomoni:

Tu, dolcemente uscendo
Fuor degl'interni calli,
Quasi da fosco ciel chiaro baleno,
E dolce un uscio aprendo
Di perle e di coralli
M'apri soavemente il core e il seno...

Gli amanti, talvolta, celebrano il loro affetto concorde:

S'io miro la mia ninfa, ella mi mira;
S'io d'amor parlo, essa d'amor favella.
S'io rido e scherzo, e scherza e ride anch'ella
Piange al mio pianto, ai miei sospir sospira...
Ella tutta in me vive, io tutto in lei;
Io spiro col suo spirto, ella col mio,
E, s'a lei do tre baci, ella a me sei.

Tal'altra, i baci si mescolano con le liti:

Oh Dio, che dolci guerre ed aspre paci
Ebbi con Filli! E, l'una e l'altro sordo
Già da le strida, in qualche bacio ingordo
Punto facean le nostre lingue audaci...

Tal'altra, la bugia viene ad avvelenare l'amore. Il Macedonio rimprovera la sua amata delle bugie che gli dice, in questo elegante sonetto:

Se 'l petto ha cristallino e mostra fòre
Le viscere piú interne e piú celate,
Se nudo è sempre e nulla asconde Amore,
Chi fa bugiarda voi, che tanto amate?
Quanto con bocca angelica dettate
Scrivo in diamante e serbo in mezzo al core:
O divina bellezza, or non vogliate
Il tempio in cui v'adoro empir d'errore!
Acciò che l'alma a voi devota, ed usa
A dar incensi al vostro altare adorno,
Che miracoli tanti or di voi crede,
Non abbandoni il vostro culto un giorno,
E da fallaci oracoli delusa,
Perda a l'idolo suo l'antica fede.

La donna appare una volta preoccupata e chiusa in sè:

Con immoto ti stai ciglio severo,
In te raccolta e nel bel velo ascosa:
Ond'io, nascendo il mio dal tuo pensiero,
Penso a che pensi, o bella mia pensosa...

Alcuni quadri sono assai delicati come i due della Rigliani: *La primavera*, dove un rustico amatore saluta con un canto tenerissimo la sua bella, che esce quasi a dare l'ultimo tocco allo spettacolo del mondo in festa:

E quella volse il viso,
E 'l premiò d'un sorriso;

e l'altro, *Il chiarimento*, in cui lo stesso amante si giustifica con la sua bella di una gelosia involontariamente suscitata:

Cosí parlava l'amator selvaggio,
Quand'ella, alquanto accoltosi la vesta,
Ridendo, seguí oltre il suo viaggio
Con l'urna in testa.

III

Ma la sensualità non si aggira soltanto intorno alla donna. L'intera natura assume un aspetto amoroso. Il sole, l'aria, il mare, le selve, i laghi sono tutti sorrisi, languori, carezze, lascivie. Nella *Ninfa tiberina* del Marino, la donna sull'erbosa umida sponda del Tevere, ora scherza ora siede, tendendo il piede all'onda che s'avanza e ritrae:

E, perch'arda d'amor l'onda amorosa,
Nudo le porge ai molli baci il piede.

La donna del Maia-Materdona, spiegando sul terrazzo della sua casa i bei volumi d'oro della chioma scompartita sotto il gran cappello di paglia, dopo il lavacro d'imbiondimento, ad asciugarli al sole e ai venti:

Questi col soffio e que' co' raggi ardenti
Beono, accesi d'amor, l'umor ch'è in loro.

La Filli del Giovanetti solleva con la candida mano i lembi della veste, per bagnare il bel pié nel lago solitario:

E l'onda, ch'era immota e taciturna,
Con garrula allegrezza al sen le balza!

O dorme:

Presso un bel rio che de la sponda erbosa,
Umido amante, iva baciando i fiori...

L'Achillini ha descrizioni di giardini « ricovori frondosi e lascivi », di una selvetta « che sé stessa nel Renpinge e vagheggia », di un bosco che s'inchina e vordeggia offrendo riposo al pastorello:

E l'ombre mie la giovinetta foglia
Tesse col sole e ti ricama il seggio.

Nel Preti è la visione di un tacito paesaggio silvestre e di una ninfa, che si bagna nel ruscello:

I' giurerei che quella rupe amante
È di lei fatta; e quella fonte viva
È di pianto amoroso onda stillante.

L'Errico descrive con colori vivissimi una festa giornaliera estiva:

L'aura, che del ballar nobil maestra
Dolce commuove a vaghe danze i fiori,
E seco ora a sinistra, or move a destra
Con lunghi giri i lascivetti odori;
L'aura, c'or dona or toglie, e accorta e destra
Di natura comparte almi tesori,
De la verde famiglia è spirto e vita,
E 'l ciel ridente a vagheggiarla invita.

Nel mare soleggiato si bagna una schiera di donne:

Ed in un s'inargenta e in un s'indora
Con spume il mar, con sciolte chiome e bionde,
E gemiti d'amor mandan talora,
Da le tenere palme aperte, l'onde...

Posilipo e altri luoghi amenì sono descritti con colori di galanteria:

Grazioso il Tirreno
Con la bocca de l'onde il pié ti baci;
In quest'acque vivaci
Ove danzano ognor ninfe e tritoni,
Ove fiori li dái, perle ti doni.

Ma, quel ch'è notevole, la contemplazione sensuale si allarga talvolta in amore degli spettacoli e degli oggetti naturali; e anche qui si può osservare la relazione con l'arte pittorica, che creò allora il paesaggio. Sopratutto, quei poeti furono attirati dall'acqua e dai suoi svariati giuochi; si era nel tempo che ornò di fontane fastosissime tutte le città d'Italia. Descrissero fontane e cascatelle, fra gli altri, lo Stigliani, il Giovanetti, il Maia, il Fontanella, perfino il sacro e morale rimatore Matteo Barberino, il futuro papa Urbano VIII. Questi ritrae con esattezza un po' fredda:

Qui dove sorge la volubil onda,
Arresta i passi, o pellegrino, e intento
In mille guise il bel liquido argento
Mira cader del fonte in su la sponda.
S'erge altronde l'umor ch'in copia abbonda,
In stille altronde piove; indi non lento
Vibrasi in giuso, e quindi in un momento
Sale e in sé torna, ond'è che in sé s'asconda.
E mentre or poggia, or cade, o in sé si rota,
Talor si spande, or sé medesmo fiede,
Sí d'un in altro moto si trasforma,
Che, benché nel cristal mobile immota
Sua sembianza abbia il fonte, l'occhio crede
Ch'ognor si cangi in varia e nuova forma.

Ma in altri l'acqua vive tutta la propria vita. Nel Giovanetti, se ne ode il fragore:

Fûr veduti a la fin da cento bocche
Cento fiumi versar gonfî serpenti,
E con tal precipizio avvien che fiocche
Il bel diluvio di que' molli argenti,
Che sembra udir da le superbe rocche
Il sonoro ulular de' bronzi ardenti.
Ai lieti augurî, al plauso de le linfe,
Eco rispose e risero le ninfe.

Il Fontanella celebra un ruscello, che in seno al prato « da una lacera pietra esce tremante » e s'incorona d'erbe e

di fiori, ed è sempre allietato dal canto degli uccelli; sì che dovrebbe dirsi

Organo de la selva e non ruscello!

Celebra la fontanina, che un amico ha costruito nella sua casa, descrivendo il fiume Sebeto, che passa per la città di Napoli, ne alimenta le fontane, rallegra il bosco del palazzo reale, finché:

Giunge al tetto onorato,
Del mio caro Nardillo,
E da piombo forato
Prigioniero vagante esce tranquillo,
E con tremula fuga e dolce suono
Fa di specchi cadenti un regio trono.

Accanto agli spettacoli di acqua, sono quelli del calore e dell'arsura. Siffatte descrizioni possono vedersi nel Morando, nello Zito e, anche qui, specialmente, nel Fontanella:

Cento bocche la terra apre anelante,
Domandando pietà, venendo meno;
E da l'armi del sol trafitta il seno,
Mostra le piaghe al ciel, focosa amante.
. . . . . .
Son de la terra i fior bocche funeste,
E sospiri gli odor, lingue le frondi.
Che per tante ammorzar vampe celeste
Pregan che sopra lor, prodiga, inondi.
Tragico il bosco; e 'l monte orrido e solo
Funestato ha di polve il crine e il manto...
. . . . . .
Per aver nel calor rifugio alquanto,
Querulo piangeria l'almo usignuolo:
Ma gli [illegible] la voce e [illegible] il pianto.

Piacevano, oltre quelle leggiadre e carezzevoli, le impressioni violente; ma, in verità, quei poeti ricercavano tutti i piú varî aspetti della natura: il vento, la tempesta [illegible]

notte, la luna, il verno, insieme con la primavera e la campagna aprica. Il D'Aquino descrive in un sonetto una fiera tempesta:

E, fra diluvî e fra tempeste tante,
Con gli infocati lampi il giel si mesce,
E fra le nevi il cielo è fiammeggiante;

il Giovanetti, l'inondazione del Tronto; il Rovetti, il lago di Diana in Nemi:

Placidi sempre in te scherzano i venti,
Di greggi ondose le tue ninfe appaghi,
Fatto speco ai pastor, specchio agli armenti.
Ma quel recinto d'arboscelli vaghi,
Teatro illustre de' tuoi chiari argenti,
Vuol dir che la corona hai tu dei laghi.

Il Cusano tenta di rendere la strana impressione di una musica notturna:

Tu, che fra le caligini profonde
Spiri armonia, de la profonda notte
Le dolci pose dolcemente rotte,
Che del fiume leteo stillano l'onde,
Ben sembri chi di Lete in su le sponde,
Fra l'ombre già de le tartaree grotte,
Per trarne le bellezze ivi condotte
Sciolse dal mesto cor note gioconde.
. . . . . .
Ecco arresta la Luna il moto eterno;
Stupisce forse, perché un simil canto
Fra gli orrori ascoltò del nero Averno.

Il Fontanella ci dà la visione di un convento in piena campagna:

Poggio dal piano a l'erta,
E parmi ad ora ad or toccar le stelle
Su le cime de' monti altere e belle.
Pendo nel mio piacer dubbio ed incerto,
E dico, asceso in sí sublime loco:
« D'arrivar sopra il ciel mi resta poco ».

Ivi, mentre respiro
Fra due valli mi fermo ombrose e cupe.
Ove si sporge fuor diserta rupe
Sorger tempio devoto al ciel rimiro.
Aula sacra di Dio, ch'infonde al petto,
Riverenza, stupor, tema e diletto.
Santo e romito stuolo,
C'ha di cenere sparsa ispide vesti,
Spira qui con silenzio aure celesti.
Ricco di povertà, solingo e solo,
Ha d'irsute ritorte il fianco avvolto,
Scalzo il pié, rozzo il manto e magro il volto.

Insieme con questi aspetti del paesaggio, entrano nella poesia descrizioni di piante e di animali: il melograno, che:

Sopra trono di frondi
Regge popol minuto,
Di vermigli granelli orbi giocondi...;

il garofano, che sdegna la plebe dei fiori e ha culture nei supremi balconi da mani di donna; le collinette fiorite del mare, dove sorge il corallo, « di magico sangue alma fattura », che il nuotatore schianta, e, nel trarlo fuori dell'acqua, rimane dubbio s'è pietra o pianta; la perla; l'ermellino; il pappagallo:

Mira come ha leggiadro il curvo rostro,
Come liscia la piuma e terso il vello;
Ha manto di smeraldo e bocca d'ostro,
E ridice talor quant'io favello...

il pavone, il quale « d'un pennuto geminato adorno e cinto », apre l'occhiuta coda alla vista di una bella donna:

Il suo occhiuto spiegò cielo rotante;

il cavallo, di cui la gente s'affolla ad ammirare le corse:

Tuona il nitrito e la ferrata zampa
Sparge delle faville i lampi intorno,
E pur selce non tocca, orma non stampa...;

il montone, sul cui capo è stata posta una ghirlanda:

E perch'ella è tropp'alta,
Erge il grifo e s'affanna e par che tenti
La stessa fronte sua giunger co' denti;

la farfalla, che gira intorno al lume:

Dell'aure agli urti inestinguibil face
In cavo vetro imprigionata splende;
La cui luce a goder veloce stende
Semplicetta farfalla il volo audace.
Ma di quel lume i rai, per cui si sface,
Quel fragil muro ai suoi desii contende;
Pur, vaga de l'ardor che 'l cor le accende,
Vola, riede, s'aggira e non ha pace...;

la cicala:

O rauca, sí, ma rara,
Stridola, sí, ma cara,
De la dea biondeggiante
Messaggera volante,
De la stagion piú fruttuosa e calda,
Canora insieme e strepitosa aralda.
. . . . . .
Sembri una tromba agreste
Che richiami e che déste
Del rustico guerriero
Il braccio adusto e nero,
A far col ferro suo torto ed acuto
Strage nel biondo esercito granuto...

Vi entrano altresí descrizioni di oggetti artificiali, come l'orologio, il pallone, la galea: e quella delle girandole, che fanno coi loro scherzi di fuoco riscontro agli scherzi d'acqua delle fontane.

E, come la donna amata è ritratta nelle varie fogge che abbiamo accennato, cosí, con la medesima vivacità, sono ritratti gli atteggiamenti di uomini e donne. La cantatrice:

E quasi un rio corrente,
Qui mormorar appena,
Là gemer altamente
Tu l'odi in nota piena:
Qui gir quieta e placida l'ammiri,
Là gorgogliar con tortuosi giri.
Né nuda spada in mano
Di snello schermidore
Girò mai per lo vano
Con sí presto splendore,
E sí ratta e sí lieve e sí veloce,
Quanto la bella e delicata voce...

La saltatrice:

China a un tempo il ginocchio e l'aurea testa
Con bell'atto soave,
E posando la danza ergesi grave;
Poi si spicca in un salto agile e desta,
Che leggiero nel vol s'erge tant'alto
Che dubbioso non sai s'è volo o salto.
Va, con breve ed armonico intervallo
Regolato da l'arte,
Or da la manca or da la dritta parte.
Fugge e rompe la fuga in mezzo al ballo,
E ne l'ordine suo mutando gioco,
La credi in uno ed è in un altro loco.

La danzatrice di corda:

Corre Clorinda in sui ritorti lini
Qual per l'aeree vie stella cadente,
E formano un meandro aureo lucente,
Agitati dall'aure, i suoi bei crini...

La ricamatrice:

Su la rosa gentile,
Ch'animata di fuor le ride in bocca,
Il bell'ago sottile
Pensosetta talor leggiadra incocca:
Ed in quell'atto insidiosa e vaga,
Sagittaria d'amor, gli animi impiaga.

Talor, col puro dente,
Per aggiunger un fil, l'altro recide;
E, qual Parca innocente,
Lo stame ancor de la mia vita incide...

La donna brutta e ingioiellata, quasi nuova Gabrina:

La perla, onde la bocca orba notteggia,
A l'orecchia plebea quasi per scherno
Pende, ed intorno al nero collo albeggia...

La vecchiaia, nelle parole di un poeta novantenne, Giovanni Canale:

L'uom ch'al volto ha le rughe, al crin la neve,
Incurvato dagli anni è reso un gioco;
Trema nel pié, che 'l passo ha lento e breve,
Da un legno aitato, e non mai giunge al loco.
L'offende lo spirar d'un'aria lieve,
E nel piú estivo ardore a grado ha il foco;
Il tacer, il parlar gli è noia greve,
Poco intende e 'l suo dir è inteso poco.
Nel suo freddo rigor l'ira l'accende,
Ogni lungo piacer l'infastidisce;
Nulla gli piace e ad ogni cosa attende...

IV

Questo realismo, o, per meglio dire, la rappresentazione degli spettacoli tristi o grotteschi, neppure era sconosciuto alla pittura del tempo; e comune altresí alle arti figurative e alla letteratura era l'attrattiva per i soggetti mitologici. Abbondarono, infatti, gl'idillî mitologici, dei quali un intero volume dette il Marino. Opportunamente, in una recente antologia [1], il sonetto del Marino: *Trasformazione*

[1] Eugenia Levi, *Lirica italiana nel Cinquecento e nel Seicento* (Firenze, 1909), pp. 346-7,

di Dafne in lauro viene illustrato dal marmo del Bernini. Sembra di vedere atteggiamenti di gruppi scultorei nel l'idillio dello stesso Marino: *Europa*:

Sbigottita, tremante e già pentita
D'aver sé stessa al mentitor creduta,
Di quel celeste adultero fugace
La giovane gentile il tergo preme.
Con la sinistra mano al corno attiensi,
L'altra stende alla groppa e talor anco
De la lubrica gonna alza e raccorcia
Oltre il dover la rugiadosa falda;
Talor per non cader, per non bagnarsi,
L'ignude piante in sé ristretta accoglie...

Sullo stesso argomento ha un sonetto il Bruni:

Rapita Europa, il nuotator cornuto,
Che passeggia le sfere intorno intorno
Col diadema real di gemme adorno
E di fiammelle lucide intessuto,
Fra divino e ferin, loquace e muto,
Sí parla a lei, ch'altrui fa ingiuria e scorno:
« Non temer, dea terrena; attienti al corno,
Che spuntar vedi in me, duro ed acuto ».

Un altro rapimento mitologico, dipinto da Guido Reni, è così tradotto in due versi da un poeta:

E discioglie la vergine rapita
I gridi al ciel, le trecce all'aura invano...

Lo Zito ritrae gli amori della Luna con Endimione:

Era la notte e in florida collina
Gli occhi avea dati al sonno Endimione:
Lo scorge dalla splendida magione
Degli astri la bellissima regina...
. . . . . .
Suo gel natío trasforma in foco Amore.

E, per continuare nei paragoni, ricordano ritratti del tempo certe descrizioni di giovani, di guerrieri, di giostratori, che hanno tutti qualcosa di effemminato nella bellezza e negli atteggiamenti. L'ideale virile oscillava tra il Rinaldo tassesco e l'Adone mariniano; come per l'appunto si trova in un sonetto del Canale, il quale, lodando un Ascanio Pignatelli, scrive:

Ché, di Marte e d'Adon chiaro campione,
S'hai d'Amore e di Marte il pregio e il vanto,
Tu saresti il Rinaldo e tu l'Adone.

L'Errico, cantando le vittorie di Tommaso di Savoia, non dimentica il « bel volto » di lui:

E spesso l'Alpe fai, di sangue involto,
Mentre rosseggian le sue bianche brine,
Imitar gentilmente il tuo bel volto;

né lo dimentica nell'elogiare il suo amico e poeta Arrigoni:

L'alta corona, ond'egli ha il capo avvolto,
Febo a te sol darà di sacro alloro,
Perché l'altra, di raggi, hai nel bel volto.

Il Maia-Materdona descrive così un giocatore di pallone:

Ignudo il petto alabastrino e bello,
Se non quanto il copriva un lino adorno,
Per temprar con bel gioco il lungo giorno
Formava Ascanio mio nobil duello.
Battea con picciol globo i sassi, e quello
Scacciava al salto, e s'a lui fea ritorno,
Correa, lo dibattea, lo fea d'intorno
Girar, volar, quasi fugato augello...

Infine, le figure di santi sono proprio le medesime dei quadri sacri del tempo. Maggior campo alle descrizioni lascive sotto pretesto devoto è offerto, com'è naturale, dalla Maddalena. Il Pona, nella sua *Galleria*, la ritrae nel-

l'ebbrezza di una vita tutta amori: « E Maddalena, guardinga nel primo incontro e tremante nel commettersi al peccato, licenziosa poi addivenne in maniera che in faccia al sole non si vergognava di peccare. Ella era fatta lo spettacolo di Gerusalemme, la cui gioventù concorreva a Magdalo, come concorrono i mercatanti alle fiere libere. Prezzo non allettava la ricca giovine, che s'era fatto Dio il diletto e non l'utile. Né piú travagliava l'animo ratto nelle lascivie che il mondo risapesse i suoi falli: ché anzi, festosa andando nella moltitudine degli amanti, misurava il proprio merito, mentre si vedeva seguita e inchinata da sí gran torma..... »[1]. Il Battista ne fa piangere la morte dell'amante Filocrate. Nel Proli, è il motivo lirico che la santa peccatrice ispirava di solito: la lusinga amorosa, trasportata di terra in cielo:

> Quel biondo crin, ch'in dolci nodi accolto
> Fregiò di perle, or fra le brine e 'l gelo
> Sovra gli omeri porta ispido, incolto:
> E cosí, armata di verace zelo,
> Serena il core e nubiloso il volto,
> Se già l'alme rapia, rapisce il Cielo.

Nel Fontanella, la Maddalena si trasforma da una in altra dea della mitologia, da Citerea in Diana:

> Prima tra lussi in maestà seduta
> Mille ricche vedea cortine intorno;
> Or mira entro selvaggio ermo soggiorno
> Con frondosi ricami edra intessuta...
> . . . . . .
> Ov'era Citerea, sembra Diana.

In un sonetto del Sempronio, è mostrata ai piedi di Cristo, che sono i piedi, non già di un Dio, ma di un bel giovane:

---

[1] Ed. cit., pp. 150-1.

Oggi a le piante tue candide e belle,
Piego il sen, gli occhi abbasso, inchino il viso...

Non si provava alcuna ripugnanza nel mescolare il profano e il divino. Le vite dei santi, scritte in istile secentesco, ne sono documento. L'Achillini, componendo un sonetto per una donna già da lui posseduta e che si era resa monaca, non trovava di meglio da dire se non che il cuore di lei:

se a' miei desir nulla contese,
Or nulla ancora al suo Fattor contende;

parificando sé e Dio nel godimento della medesima donna! Almeno il Quirini canta non senza ironia una principessa italiana, che, dopo vita di amori, era entrata in monistero:

Oh di mentita fé perfido zelo!
Chiude i leggiadri angelici sembianti
Entro ruvidi panni e rozzo velo;
Per far, Circe d'amor, con novi incanti,
Inamorar di sue bellezze il cielo,
Sazia del fasto de' terreni amanti.

S'incontrano anche, nei versi dei lirici del Seicento, i santi isterici, nell'estasi d'amore, come san Francesco d'Assisi:

Godea, rapito al ciel, languido amante,
Francesco, acceso il cor d'ardente zelo,
E parea, sospiroso ed anelante,
Da le rupi d'Alvernia alzarsi al cielo...

E, da canto, gli sorge il solito angelo, che somiglia assai a un amorino mitologico:

Quando in mezzo al rigor, fra l'ombra e il gelo,
Cherubin luminoso e sfavillante,
Che stampa in lui come in purgato velo
L'immagine di Dio viva e spirante...

Quest'altra scena è degna del Domenichino o del Ribera: la morte del beato Giovanni di Dio:

Angoscioso, anelante, in rozzo letto,
Su l'estrema agonia Giovanni accolto,
Sostenendo la croce in mezzo al petto,
Sta con gli occhi e con l'alma in Dio rivolto;
E, mentre fuor del tramortito aspetto
Piove il freddo sudor da morte sciolto,
Trova Maria, che con amico affetto
Li sostiene la fronte e asciuga il volto.
Soave è di sua morte e dolce l'ora...

C'è un brano di una lettera di Claudio Achillini, ch'è stato citato talvolta come esempio di goffaggine secentesca; e a me sembra significativo di questo carattere pittorico, assunto dalla letteratura del tempo. Vi si descrive un predicatore cappuccino, il quale « predica Cristo crocefisso con tanta energia e con tanta pietà, e riprende con tanto ardimento e con tanta forza che tutto l'uditorio si riduce ogni mattina a termini di mortale agonia ». Egli (scrive l'Achillini) « è cosí macilento, confitto e sepolto dentro a' panni, che a pena si vede, anzi non si vede e non si ode che una larva agitata che sgrida, un capuccio che atterrisce, un mantello vocale, un acceso fuoco che scintilla fuori delle ceneri, una nuvola bigia che tuona spaventi, una penitenza spirante, un sacco di querele che riversa addosso i peccatori »[1]. E confesso che a me questo brano vuol parere non solamente significativo, ma bello.

Quel che poi si è chiamato il pittoresco romantico compare già nel Seicento. Continuando a sfogliare le pagine del Pona, c'imbattiamo in periodi, che potrebbero stare in un romanzo, p. e., del Guerrazzi. Leda ascolta le lusinghe di Giove: « Parea Leda la sommità di un giovane pino combattuta dalla violenza di due venti, ch'ora la piegano

[1] *Rime e prose* ed. di Venezia, 1902, pp. [illegible].

a questa or a quella parte, mentre in preda ad amante re ma straniero, temea in un punto e confidava ». Semiramide tira nella gara dell'arco: « Lo strale al par del vento veloce e lieve, fendendo l'aria, va e s'imprime là appunto dove lo destinava l'occhio e la mano. Ma, nel girare i lumi dal segno, Semiramide gli fisse in volto del cavaliere, mezza ridente, quasi lo provocasse ad applaudirle.... ». La fida Ipsicratea, avvelenatasi insieme con Mitridate, sente nelle sue viscere i primi effetti del veleno: « Se ne rallegrò e rise; ma come riderebbe la Morte, se fosse bella »[1]. — Nelle *Instabilità dell'ingegno* del Brignole-Sale[2], libro di giuochi, canti e novelle, le quattro donne che fanno parte dell'allegra brigata, sono figure nuove rispetto alle descrizioni femminili dei secoli anteriori. Clarice ha una « languidezza di moti »; nel suo volto « perfettissimo, benché non tondo, gli occhi erano sparsi d'una scura modestia, proteggevan le labra una bianchissima egualità; sí che suoi risi bastavan per far candida qualunque tenebrosa ventura, ed ella sapeva di tempre sí meravigliose formarli che il contegno respirava nel vezzo, la piacevolezza adulava la gravità ». Felicita, invece, butterata dal vaiuolo, aveva uno « spirito amazonio »; « comandava mirando », e, « quasi soldato d'esperienza, portava in volto minutissime cicatrici ». L'Aurilla « era tutta cara, tutta candida, tutta tenera: tenera d'anni, tenera di membra, tenera di maniere. Non potevi mirarla senza rimembrar gelsomini foderati di rose. Il riso in lei era proprio, non della bocca, ma della persona. Rideanle begli azzurri negli occhi, rideale bel latte sopra le guance, ridevanle begli ori sopra i capelli, ridevale bel brio per ogni parte.... ». Oltre i tanti versi dedicati a descrivere opere d'arte nei

[1] Ed. cit., pp. 16, 62, 142.

[2] Bologna, per Monti e Zenero, 1635.

canzonieri del Seicento, si hanno pittoresche descrizioni in prosa; e il Brignole-Sale offre quella di un quadro del Sarzana, la *Rete di Vulcano*, dove si vede il pieno affiatamento tra parola e pennello, che gareggiano tra loro in lussurie [1].

Altre corde, fuori di queste sensuali, non vibrano, o vibrano debolmente, negli scrittori di allora. Se, come si è notato, di religione si scrive molto, si sente ben poco: la religione non è più un divenire, ma un divenuto, un ricordo nella memoria, che fa pensare alla necessità di atti di contrizione e propiziazione. Il dolore e la morte non vanno oltre il gemito e lo spavento fisico. È raro trovare qualche espressione di sentimento etico, che stia alla pari, per energia, con l'espressione del godimento sensuale. Del Marino appena si può citare qualche passo (ma solamente qualche passo) della canzone per la morte della madre o del sonetto per l'amico decapitato. Nello Stigliani, c'è qualche accento di nobile orgoglio per la propria vita consacrata all'arte, e di commossa invocazione perché Iddio gli conceda di dar termine al lavoro dal quale spera la gloria. Nell'Achillini, nel Battista e in qualche altro si sentono accenti di amore per la semplice vita dei campi, e di spregio per le ambizioni mondane. Il Sempronio ricorda teneramente a un amico i tempi della loro gaia gioventù all'università di Bologna. In parecchi, e sopra tutti in Giuseppe Battista, vi hanno poesie morali, che sono per altro piuttosto ispirate dalla filosofia che non direttamente dalle situazioni e commozioni della vita: onde tengono della poesia dottrinale e sentenziosa. E non sono rari i poeti che presentano donne del tipo direttamente opposto a quello della Clarina del Berchet, e cioè che distolgono gli uomini dalla guerra, col dir loro come quella dello

[1] Op. cit., pp. 223-7.

Zito: « Li miei baci sien trombe, agone il letto »; o, peggio ancora, come quella di Lorenzo Casaburi, minacciante al marito che va in guerra contro i turchi: « .... porterai nel tuo trionfo altero Della luna ottomana ambo le corna »: — se questi pensieri non sono rari, si trovano, per altro, di tanto in tanto, anche parole robuste di amor patrio, specie tra i poeti genovesi e i veneti, e in quel poeta-guerriero, che a lungo navigò e combattette sulle galee di Malta, Ciro di Pers:

> Deh, turbi omai questo vil ozio indegno
> Straniero Marte, e sia beato il danno!

Ma anche i politici e patrioti facilmente si esprimevano con sentenze generali; e, del resto, qui è proprio il caso di ripetere che l'eccezione, se mai, conferma la regola.

V

[v] La regola è quella visione sensuale, che abbiamo abbozzata prendendone gli elementi dai varî poeti; e già dai piccoli brani che ci è occorso riferire, si sarà veduto come assai sovente, in quella cerchia, si toccasse l'arte. Lo Stigliani, il Macedonio, il Della Valle, il Paoli, il Giovanetti, il Sempronio, il Salomoni, il Quirini hanno sonetti e canzoni quasi perfette. Girolamo Fontanella, rimasto ignoto finora, menzionato solo da qualche bibliografo e da nessun critico e storico; il Fontanella, un poeta di Reggio Emilia, che visse in Napoli; se fosse corretto e sobrio quanto è fresco e vivace, sarebbe il piú notevole tra i marinisti e superiore d'assai allo stesso Marino come cantore della natura e degli oggetti naturali. Ma alla perfezione vera i lirici del Seicento di rado giungono, non solo per una certa negligenza da mestieranti, ma sopratutto perché quell'arte

sensuale, e potente in siffatta ispirazione, ha un verme roditore: l'ingegnosità.

L'ingegnosità danneggia in duplice modo le composizioni dei marinisti, attaccando ora i particolari ora l'organismo di esse. — Nei particolari introduce una fraseologia pedantesca e vuota, che raffredda nel bel mezzo dei più caldi colori; e questo è il minor male. Maggiore è, quando, sostituendosi allo svolgimento intimo del tema, offre un falso svolgimento, che dà un'apparenza di compiutezza all'opera, la quale rimane vuota. Due esempî basteranno a chiarire questo doppio danno, che si osserva in molte composizioni poetiche di allora, ricche di tratti belli e splendidamente iniziantisi. Il Bruni esprime così la sua visita a un angolo di giardino, che fu già il luogo dei suoi amori:

Sotto l'ombre di quelle edre tenaci,
Che l'olmo han con piú viti avvolto e cinto,
La mia vita al mio cor temprò le faci,
Con lei seno con sen, qual'edra, avvinto;

dove offende l'opacità del giuoco di parola tra « viti » e « vita » e del « temprar le faci al core », in confronto coi semplici tocchi con cui si rappresenta l'aspetto delle piante e i due amanti stretti tra loro, « seno con seno ». Continua:

Di due guance godei l'ostro non finto,
Qui dov'aprono i fior gli ostri veraci;
S'udí confuso almeno, ov'or distinto
È il suon de l'aure, il mormorio de' baci.

La sola impressione poetica, che è quella del silenzio, ripieno ora solo dal movimento dell'aura, e rotto un tempo dal mormorio dei baci, è guastata dal paragone tra le « guance » e i « fiori », anzi tra l'« ostro non finto delle guance » e gli « ostri veraci » dei fiori. La prima terzina è bella per immediatezza, e può dirsi perfetta:

Rimembro ancor con amorosa arsura
Il guardo e 'l riso altrui, molle e lascivo,
Nel tremolo seren de l'aria pura.

Ma la seconda termina il sonetto con un concettino:

Lasso, e mentre son io vedovo e privo
De le gioie d'amore, al cor figura
Il fugace mio ben fugace un rivo.

L'altro esempio, che mostra il penetrare piú addentro di questo verme roditore, può essere offerto dal sonetto del Fontanella su san Francesco d'Assisi; sonetto del quale abbiamo recato di sopra (p. 410) le due efficaci quartine descrittive. Ma il poeta ha avuto innanzi quella scena, senza che essa abbia suggerito cosa alcuna al suo animo: onde continua straccamente nelle terzine:

Ben del sommo Pittor mostra i disegni
Chi, per l'uomo salvar, mostrò nel mondo
Tanti esempî di vita illustri e degni.
Dovuto a lui fu tanto onor giocondo:
Dovea portar de la salute i segni
Chi fu de l'uomo il Redentor secondo.

Senza dubbio, l'ingegnosità può diventare elemento di poesia: ma, perché tale diventi, deve essere assorbita, ossia superata e negata nella sua particolare esistenza. Non ci fermeremo sul caso, ben ovvio, in cui essa venga negata direttamente, mercé la parodia, come fece lo Stigliani nei suoi *Amori giocosi*, e, meglio assai, il poeta dialettale napoletano Filippo Sgruttendio nella sua *Tiorba a taccone*[1]. Ma noteremo quello in cui l'ingegnosità è come avvivata, allietata e ironizzata dalla disposizione gioiosa dell'animo: il che accade sopratutto nel colloquio d'amore, dove l'iperbole, l'equivoco, il gioco di parole stanno al loro posto. La

[1] Si veda in questo vol., pp. 38-41.

galanteria è tutta un tessuto d'ingegnosità, che sono espressioni schiette di sentimento in quanto vengono pronunziate leggermente, senza pretesa d'ingannare nessuno, ed solo fine di solleticare amabilmente l'ascoltatore, anzi l'ascoltatrice, la quale intende quelle parole, non nel loro significato materiale, ma nell'altro che assumono come simbolo di un sentimento vivace. Per questa ragione, i canti popolari d'amore riboccano d'ingegnosità e sottigliezze.

Anche nei lirici marinisti ciò accade, e nessuno potrà prendere scandalo dell'accumulamento di metafore con cui si loda la pozzetta delle guance, nel sonetto del Giovannetti:

> Direi valle di gigli in campo alpino,
> Direi cave di nevi in mezzo ai fiori
> Quelle fosse sul volto almo e divino;

o il neo, in quello del Bruni:

> Con sí bel neo, cred'io, voller gli Amori,
> Come in Menfi solea fabro ingegnoso,
> Segnar nel bel tuo volto i proprî ardori,
> Qual con strano carattere amoroso:

e nell'altro dello Zazzaroni:

> Sotto la guancia, ove rosseggia il fiore,
> Vezzoso splende in compagnia del riso:
> Atomo sembra in quel sembiante assiso
> Per far centro di gloria al dio d'amore.
> Sorse in quel cielo, e seco alba novella
> In due luci spuntò, quand'ei defunto
> Al doppio sol languia, picciola stella...

o i capelli biondi che si spargono sul petto ignudo, nel sonetto dell'Achillini:

> Tra i vivi scogli de le due mammelle
> La mia bella Giunon veggio destare
> Dal suo crinito ciel piogge e procelle,
> Prodighe d'oro e di salute avare...

Nessuno biasimerà la sottigliezza galante, con cui Biagio Cusano celebra tre belle donne:

O belle parche al mio stame vitale,
O separato Gerion d'amore,
O tridente gentil che nel mio core
Puoi con tre punte aprir piaga immortale...

o il gioco di parole dello stesso poeta nel sonetto sulla sua donna che va a Roma (*Roma-Amor*):

E Roma, dolcemente arsa al baleno
Di tua beltà cosí leggiadra e pura,
Quel che porta nel nome avrà nel seno.

Nessuno troverà artificioso il modo in cui il Salomoni manifesta la brama di sentire centuplicate le forze per meglio godere:

Bramo in Argo novello esser rivolto,
Di farmi un Briareo sarei contento,
E 'l volto de la Fama aver nel volto;
Per mirar te con cento lumi intento,
Per serbar te con cento braccia accolto,
Per poterti baciar con bocche cento!

Che è proprio l'andamento di un canto popolare. E a un canto popolare a dirittura sembra far eco Giuseppe Battista in uno dei sonetti sul suo soggiorno in villa:

Dall'isola di Circe usciva il sole,
E quanto allor per le sue vie toccava
Di questo mondo in su la bassa mole,
Fatto novello Mida, egli dorava.
Alla greggia lanosa intanto Iole
I velli canutissimi tosava,
E di calte la fronte e di viole
Alla plebe tosata indi fregiava.
Cantò fra le fatiche e disse: « Oh fiori,
Allegrezza degli alberi ramosi!
Oh poeti del bosco, augei canori!... ».

Poi, mirandomi, tacque. Ed io risposi:
« Oh cibo delle orecchie, inni sonori!
Oh degli occhi armonia, sguardi amorosi!... ».

Così anche le litanie, in cui uno stesso oggetto è definito nei modi più varî, con ingegnosi paragoni, diventano artistiche, quando hanno codesta intonazione leggiera: come, p. e., nell'ode del Fontanella alla bocca: — fabbra di accenti, culla vaga del riso, cella d'odori, arco che ha le saette di avorio, cancello di coralli e perle, fresca rosa animata, porta gemmata del palagio d'amore, chiostro delle grazie, teatro dove giostra la lingua, eccetera eccetera: — litania, che termina, quasi a chiedere il prezzo dell'immane sforzo compiuto nell'escogitare tanti e così bizzarri paragoni e metafore:

Or ch'in rime ho tessuto
La tua gloria e 'l tuo vanto,
Bocca bella e gentil, baciami intanto!
Sia premio il bacio al mio cantar dovuto;
La mercede a la bocca e 'l premio tocca,
Che lodò, che cantò te, bella bocca.

Questo avvivamento artistico dell'ingegnosità accende assai spesso nella poesia e prosa del Seicento; e chi non ne tiene conto, non riesce a sentire quell'arte e diventa, verso di essa, ingiusto. Il Bouhours, che fu tra i primi critici del concettismo, osservava di una poesia del Saint Amand, che essa poteva piacere intesa in modo comico e burlesco, e considerata come uno di quei falsi diamanti che si portano nelle mascherate e nei festini [1]; e il Salfi di un sonetto del Marino, lodato dal Muratori: « *Je ne conçois pas qu'il ait pu trouver quelque mérite dans ce sonnet, à moins qu'il ne l'ait considéré comme une plaisante-*

[1] *Maniere de bien penser dans les ouvres d'esprit* (1691), trad. ital., nelle *Considerazioni* dell'Orsi (Modena, 1735), I, p. 12.

rie épigrammatique »[1]. Falsi diamanti e scherzi epigrammatici hanno anche il loro uso artistico, quando non s'intenda farli passare per diamanti buoni e per detti serî. Ma, in questa forma, l'ingegnosità non è diversa dalla sensualità, con la quale si abbraccia o si accompagna come ancella, concorrendo alla sua pompa sfoggiante.

VI

Salvo quest'uso galante, che può riuscire grazioso, l'ingegnosità, per sé stessa considerata, rimane, come si è detto, cosa estranea all'arte; e, anzi, allorché viene presentata con pretesa di seria espressione artistica, è la negazione dell'arte, è bruttezza repugnante. Può bene il poeta farsi grave in volto, inarcar le ciglia, gonfiar le gote, cercare con lo sforzo di tutto il suo essere d'imporsi al lettore e d'indurlo a commoversi con le più ingegnose combinazioni. Non vi riesce, perché solo ciò che nasce da commozione commuove, solo il cuore parla al cuore; e quelle combinazioni ingegnose sono prodotto di freddo artificio pratico.

Francesco Balducci non intende certamente scherzare col protomartire santo Stefano. Pio cristiano, vuol indurre un sentimento di ammirazione per il giovinetto che primo sparse il sangue per la fede di Cristo. Ma egli ha l'animo vuoto, e, in cambio, trova nella sua memoria il particolare del modo di supplizio onde fu ucciso santo Stefano: la lapidazione; e, nella stessa memoria, le frasi della « via di salvazione », e della « porta del paradiso ». Le pietre, che scagliavano i carnefici di santo Stefano e la via di salvazione, quelle pietre e la ideale porta del

[1] *Hist. litt. d'Italie*, XIV, p. 154.

paradiso, si escludono nella commossa fantasia non avendo alcun intimo nesso. Ma il Baldacci, che non ha [illegible] dire, le afferra e le fa urtare violentemente le une con le altre, sí che ne scatti una scintilla: l'ingegnosità. Le pietre e la via di salvazione:

> Perché l'umano pié mai non travie,
> Il mal noto camin selciar s'è visto
> De le tue pietre, [illegible]
> Dirizzar l'orme poi l'anime pie.

Le pietre e la porta del paradiso:

> Oh quanto agli empi onde ne cadi anciso,
> Stefan, dèi tu; se la nemica mano
> T'apre, a colpi di pietre, il paradiso!

Giuseppe Salomoni, [illegible] l'erba e intenta a mangiare fragole, forma graziosamente un tenero complimento col paragone tra le fragole e la bocca:

> O [illegible]
> Quanto somigli il cibo delicato,
> Di cui pascer te stessa or ti compiaci!
> De le fraghe hai l'odor nel dolce flato,
> De le fraghe il sapor ne' cari baci,
> De le fraghe l'odor sul labbro amato!

Ma lo stesso Salomoni non [illegible] dire intorno a Dio, che prende a lodare in un altro sonetto: [illegible] Dio e provvidenza [illegible] e lo premia, e venendogli in mente che il medesimo fa il cavaliere nel domare [illegible] un raffronto fra Dio e il cavaliere:

> L'uomo è nel mondo un corridore umano,
> E il cavalier che l'ammaestra è Dio,
> Che, se talvolta egli si fa restio,
> Co 'l pié lo spinge in corso e con la mano.

E se talor, precipitoso, insano,
S'avventa ove 'l trasporta il suo desio,
Con duro fren, che di sua mano ordio,
Dal mortal precipizio il tien lontano.
E, se superbo calcitra e sdegnoso,
Stancandolo per strade alpestri e felle
Nel maneggio si fa piú rigoroso.
Se poi gli scorge alfin sue voglie ancelle,
E corre seco al ciel, gli dà, pietoso,
Biade d'eternità, stalle di stelle.

E, al pari del Salomoni, Giuseppe Artale, per lodare la salvazione del buon ladrone, non sa ricordarsi se non del mestiere che costui faceva:

Rapace è l'altro, e dal corporeo velo
Pria che l'anima uscisse, egli ad un tratto
Ruba a costui con un sospiro il cielo.

Certo, anche in argomenti sacri può aver luogo lo stile concettoso ed essere assorbito nel sentimento totale che spira dentro l'opera. Di ciò si hanno esempî, per non dir altro, nell'antica letteratura cristiana; ma tale osservazione conferma soltanto l'erroneità di quei modi di critica che pretendono studiare e valutare lo stile in astratto, staccandolo dall'insieme cui appartiene [1]. Il sentimento re-

[1] Per questa via si è potuto ravvicinare la letteratura secentistica a quella dei padri della Chiesa, che offre una somiglianza superficiale. I mistici sono pieni di forme, che, staccate dal complesso e private della loro anima, potrebbero entrare negli erbarî degli studiosi di stilistica secentesca. E può perfino accadere che le forme delle due così diverse specie di prodotti siano imitate le une dalle altre, senza che per questo diventino identiche o simili. Un curioso riscontro e poco conosciuto di questi fatti letterari, si ha coi tentativi di alleanza tra il gotico e il barocco, come in certi disegni di rifacimento delle facciate dei gotici duomi di Milano e di Napoli, nel Seicento e nel Settecento. Si veda, circa il primo, il disegno di Francesco Castelli, in C. Romussi, *Intorno alla facciata del duomo di Milano* (Milano, 1903); e circa il secondo, il disegno di Tommaso Senese, in A. Miola, *La facciata del duomo di Napoli* (Napoli, 1905), p. 12.

ligioso, che può tollerare e adoperare [illegible] senza perdere della sua forza, non era del Seicento, o, almeno, di codesti poeti del Seicento, nei quali l'arguzia nasceva non da esuberanza, ma da povertà.

Di roba, come i sonetti del Balducci, del Salomoni e dell'Artale sono pieni zeppi i canzonieri del Seicento, e non soltanto nelle rime sacre, lugubri, morali ed eroiche, ma anche in quelle amorose: delle quali buona parte è costituita da siffatti frigidissimi giuochi. In ispecie, essi abbondano nelle poesie che vorrebbero essere sentimentali, dolorose o tragiche; e in quelle che collocano la donna vagheggiata in situazioni più o meno strane, di natura, di fortuna o di accidente. Tali sono, p. e., tutti i sonetti e canzoni concernenti la donna che abbia qualche difetto fisico. Raro è che ciò prenda forma di arte, come nel madrigale del Maia Materdona su una bella muta:

Quando mi baci, allora,
Muta bocca amorosa,
Muta bocca odorosa,
Intendo la cagion perché tu taci:
Nascesti solo a mormorar coi baci:

o di buffoneria, come per la donna tartagliante dell'Adriani, e di scherzo gentile, come per la donna balbuziente del l'Errico, nella quale, quando apre la bocca a parlare:

la favella
Tra' labri appunta e abbandonar non vuole
Di coralli d'Amor porta sí bella!

Di solito, si tratta, come dicevamo, di freddure, che non sono neppure galanti o comiche. E ai cervelli rovinamenti d'immagini risponde il cercato strano oggetto dell'ispirazione; come, p. e., san Macuto che celebra la messa sopra una balena, in un sonetto del Battista, e i cedri intagliati variamente in un giardino, – rastiche fre-

nesie, sogni fioriti, Delirî vegetabili odorosi », in uno del Lubrano. Sembra che quei poeti, per meglio secenteggiare, vadano in traccia di una natura, che, già per sé stessa, secenteggi.

Non si può negare che anche quegli sforzi ingegnosi (quando non siano a dirittura di scrittori sciocchi com'è quasi costantemente il Murtola coi suoi paragoni tra la donna e i pesci, e tanti altri ancora, forse peggiori di lui) déstino qualche piacere o ammirazione. Non possiamo astenerci da questo sentimento nel leggere, p. e., il sonetto dei Salomoni su Dio guidatore di cavalli-anime. E con un misto di piacere e di ammirazione io soglio scorrere con l'occhio le iscrizioni latine, che erano incise, o si veggono ancora incise, su tanti monumenti di Napoli, lavorati nel Seicento; nelle quali l'ingegnosità trovava innanzi a sé la doppia barriera dello stile epigrafico e della lingua latina, e le saltava bravamente tutte e due. Ecco l'edifizio degli Studî, che il conte di Lemos fa sorgere dov'era già la cavallerizza: *vera iam fabula: equina effossum ungula sapientiæ fontem*. Ecco la contessa di Monterey, che apre un monastero per le convertite spagnuole: *mulieres hispanæ ab hara ad aram traductæ*. Il conte marito congiunge con un ponte due collinette: *ex monte regio pons ortus est regius*; fa costruire due torri nel porto di Baia: *geminas hinc atque hinc instar forcipis ipsius in ore sinus turres excitabat*. Il conte di Oñate apre una fontana presso il forte di Castelnuovo: *erumpunt fulmina simul ac flumina*. La regina di quelle iscrizioni, che fu fatta per l'eruzione del Vesuvio del 1631, si vede ancora al principio del comune di Portici; ed è degna di essere piú largamente nota. Si svolge come un ammonimento ai posteri, ed è fragorosissima: « *Posteri posteri — vestra res agitur — Dies facem præfert diei nudius perendino — Advertite — Vicies ab satu solis ni fabulatur historia — arsit Vesævus — immani semper clade hæsitantium —*

Ne posthac incertos occupet moneo — Uterum gerit mens hic — bitumine alumine ferro sulphure auro argento — nitro aquarum fontibus gravem — serius aegus ignescet pelagoque influente pariet — sed ante parturit — concutitur concutitque solum — fumigat coruscat flammigerat — qualit aërem — horrendum immugit boat tonat arcet finibus accolas — Emigrandum licet — Iam iam enititur erumpit mixtum igne lacum evomit — praecipiti ruit ille lapsu segnemque fugam provertit — Si corripis actum est periisti..... Si sapis audi clamantem lapidem — Sperne larem sperne sarcinulas — nulla mora — fuge ».

Si rimane, dunque, tra stupiti e sollazzati; ma artisticamente? Ecco la questione. Il piacere che dánno quei prodotti è affatto simile a quello dei funamboli e prestigiatori, e non ha nulla di comune con l'arte, che ci riempie l'animo d'immagini care. E nessuno vorrà negare che, tra i verseggiatori del Seicento, fossero abilissimi giocolieri, eruditi, acuti, padroni della lingua e del verso; anzi, che anche quelli di essi, forniti di qualche spirito poetico, avessero, naturale o acquisita, l'abilità del giocoliere.

Come il ballo ora è arte, e cioè espressione di sentimenti, ora semplice gioco e dimenío di gambe e braccia: cosí l'ingegnosità secentesca ora è fusa nell'arte come adeguata espressione della voluttà e della galanteria, ora sta da sola. In generale, via via che si procede innanzi in quel secolo, l'ispirazione voluttuosa si va perdendo e l'ingegnosità prevale, e diventa sempre piú sofistica e arida. A Napoli, tra il 1660 e il 1690, si sviluppò un secentismo del secentismo, che è stato poco avvertito e meriterebbe una notizia un po' larga. Se ne parla da alcuni, dipoi convertiti, come dal poeta satirico Giulio Acciani, il quale, riferendosi a quei tempi e agli entusiasmi della sua giovinezza, dice:

Il nostro capitano era Battista,
Luogotenente il cavalier d'Artale,
Contro cui qual valor fia che resista?

e menziona altri dei maggiori rappresentanti di quella stranissima letteratura, quale il padre Giacomo Lubrano, predicatore e poeta latino e italiano [1]. Anche Giambattista Vico si trovò, giovinetto, in mezzo a questo movimento; e « spampinava (come scrive nell'autobiografia) nelle maniere piú corrotte del poetare moderno, che con altro non diletta che coi trascorsi e col falso ». Egli aveva « appresa una tal sorta di poesia per un esercizio d'ingegno in opere d'argutezza, la quale unicamente diletta col falso messo in comparsa stravagante, che sorprende la dritta espettazione degli uditori; onde, come farebbe dispiacenza alle gravi e severe, cosí cagiona diletto alle menti ancor deboli giovanili ». Suo consigliere era, per l'appunto, il padre Lubrano, « gesuita d'infinita erudizione e credito a que' tempi dell'eloquenza sacra quasi da per tutto corrotta »; al quale, recandosi un giorno per riportarne giudizio se esso aveva profittato nella poesia, e sottoponendogli all'emenda una canzone sopra la rosa, questa « si piacque al padre, per altro generoso e gentile, che in età grave d'anni, ed in somma riputazione salito di grande orator sacro, ad un giovanetto che non aveva mai inanzi veduto, non ebbe ritegno di recitare vicendevolmente un suo idillio fatto sopra lo stesso soggetto » [2].

Il Battista aveva maggiore senso poetico degli altri, e traeva ispirazione in ispecial modo, come si è detto, da

---

[1] Capone-Marano, *Un poeta satirico del XVII secolo: Giulio Acciani* (Salerno, Jovane, 1892), pp. 121-3; cfr. 133, 263.

[2] Vico, in *Opp.*, ed. Ferrari, IV, p. 331. L'idillio del Lubrano si legge infatti tra le *Scintille poetiche* di Paolo Brinacio [Iacopo Lobrano] (Napoli, Muzi, 1690), pp. 295-6: « Rosa caduca ».

una certa filosofia stoica, da lui professata. Pure, chi paragoni i suoi sonetti d'amore o i suoi quadri mitologici con quelli dei predecessori, può osservare come i colori splendenti siano caduti e rimanga il nudo e ferreo scheletro della concettosità. Il Marino descriveva l'inseguimento di Dafne:

Stanca, anelante a la paterna riva,
Qual suol cervetta affaticata in caccia,
Correa piangendo e con smarrita faccia
La vergine ritrosa e fuggitiva...

E Apollo, nel raggiungerla:

Vede il bel pié radice e vede (ahi fato!)
Che rozza scorza i vaghi membri asconde,
E l'ombra verdeggiar del crine aurato.

Nel sonetto del Battista sullo stesso argomento, tutto è freddo:

Indi, ch'altro non può, soltanto ottiene
D'imprimer baci su la scorza acerba,
Quante il fiume vicino involve arene.
Esclama abbandonato in grembo all'erba:
« Dafne la sua durezza ancor mantiene.
L'amarezza di prima ancor riserba! ».

E la medesima osservazione si può fare, paragonando i sonetti del Fontanella su scene o oggetti naturali con quelli del Battista sul mandorlo o sull'acqua.

Ma l'Artale era quasi un matto: un siciliano datosi al mestiere delle armi, grande spadaccino, capace di sostenere un duello contro otto cavalieri, noto per le sue imprese militari in Levante e in Europa, e chiamato in Germania *der blutgierige Ritter*, il cavalier sanguinario. Egli

[1] Descrive in alcune ottave il suo gran duello, e, in un sonetto, mostra alla sua donna la testa, che serbava in una cassetta, di un turco da lui ammazzato:

Questo che morto ancora il cor [illegible]
Orrido teschio di terribil trace...

dire che sono suoi quei tre versi su Maria Maddalena che asciuga i piedi di Gesú con le chiome:

> Ch'il crin s'è un Tago e son due Soli i lumi,
> Prodigio tal non rimirò natura:
> Bagnar coi Soli e rasciugar coi fiumi;

versi che il Muratori, crediamo pel primo, addusse quale esempio di stravaganza [1] senza conoscerne o almeno senza menzionarne l'autore, e tanti hanno riferito dietro di lui, sempre senza sapere da chi fossero stati foggiati. Come la voluttuosa figura di Maddalena, cosí la bellezza della donna amata non ispirava ormai piú altro che sottigliezze incolori:

> Occhi, bocca, pié, mano e chiome aurate,
> Bella, fra noi san debellar gli amori;
> Canti, balli, ardi, atteggi, e reti amate
> Intesse il crin per catenarne i cori.
> . . . . . .
> O crin, pié, mani, o luci, o bocca (oh Dio!),
> Voi, voi, cinque nemici a la mia fede,
> Date cinque ferite al petto mio!

Nell'Artale come nel Labrano non ci sono piú immagini: l'ingegnosità regna senza rivali. In entrambi poi, e nei loro seguaci, non meno che nel Battista, abbondano poesie di contenuto teologico, filosofico e morale: verseggiamenti acuti di astratti pensieri.

Di fronte a quest'ultima forma dell'ingegnosità marinesca, non solo s'intende, ma riesce perfino bene accetta

> Questo d'Iraci e capitano e guida,
> Drizzò, pronto di man, d'ingegno audace,
> Ferrata scala, e perché ed arda e uccida
> Portò ai muri sovente e ferro e face.
> Poggiava alfine, ed io sul collo invitto
> Tal percossa avventai, che 'l busto forte
> Senza capo restò, fra i morti ascritto.

[1] *Perfetta poesia*, I, pp. 359-61.

e gradevole la reazione arcadica; anche se si manifesti in opere insipide o poco sapide. La insipidezza, che parla con tono basso e in modo semplice, è meno insopportabile dell'insipidezza pretensiosa e rumorosa. Pure, se l'Arcadia, con le teorie e con gli esempi, combattè l'ingegnosità e il concettismo compiendo opera negativa e di valore meramente scolastico, nella sua produzione positiva si riattaccò (se non c'inganniamo) all'aspetto sensuale del marinismo. Le pastorellerie, l'amore tenero e galante, le canzonette musicali, i sonetti descrittivi, mitologici e storici, coltivati dai marinisti, sono continuati dagli arcadi. Non senza ragione Pietro Metastasio amava assai il Marino e l'imitava nelle sue prime composizioni. La concezione marinesca si ritrova in quella arcadica, come il barocco nel rococò, resa più tenue, piú aggraziata e gentile. Come sarebbe potuta sparire davvero? Un gagliardo e nuovo sentimento non si era formato in Italia, e non si formò sin oltre la metà del secolo decimottavo. Continuava la disposizione frivola degli spiriti, la debole fede religiosa e politica, il superficiale interessamento filosofico. Non fu l'Arcadia che mise fine al marinismo, ma quel moto spirituale che, uccidendo l'arcadismo, uccise col figlio il padre e, cioè, il marinismo. Poiché il marinismo rappresenta l'essenza del sentimento etico, esso non sparì davvero se non col risorgere di questo sentimento, col Parini e con l'Alfieri, e con gli altri di tempra affine.

VII

Ma discorrere ora del marinismo, senza far alcun cenno delle relazioni che esso offre col decadentismo poetico e artistico degli ultimi decenni, e in particolare col dannunzianismo, non si può: tacendone, parrebbe quasi che si [illegible]

lesse lasciare, di proposito, insoddisfatta una legittima curiosità. Tanto piú che il paragone è stato istituito di frequente, e il D'Annunzio ravvicinato al Marino, e l'opera sua e dei suoi a quella del peggiore secentismo.

Veramente, il ravvicinamento, come è stato condotto di solito, è poco sostenibile; perché si ha l'occhio al secentismo proverbiale delle ingegnosità e dei concetti (al secentismo che culminò nei Lubrano e negli Artale), e questo non si trova, o, di certo, non è il tratto prominente, nel decadentismo moderno e nel D'Annunzio, cosí poco addestrato nelle distinzioni logiche e scolastiche, nelle quali quei secentisti erano esperti.

Se si vuole rendere il paragone, almeno in parte, vero, bisogna guardare, invece, all'aspetto sensuale della poesia del Marino, e, sopratutto, a quella, cosí poco conosciuta finora, de' suoi prossimi seguaci. Nell'una e nell'altra produzione artistica, l'elemento etico è assente: l'una e l'altra si dedica, perciò, alla esplorazione e celebrazione della donna e degli spettacoli naturali. Dalla rassegna, che abbiamo fatto di sopra, dei motivi della lirica mariniana, la somiglianza risulta evidente, e non occorre aggiungere altre parole [1]. I *Nove cieli* del Fontanella, p. e., sono un secentesco volume di *Laudi del cielo*, *del mare*, *della terra e degli eroi* (compresi fra questi i *santi*); e la *Galleria delle donne illustri* del Pona ricorda i sonetti delle *Adultere*. In tutti quei poeti c'è perfino, come si è visto, quell'amore per le fontane e i giuochi d'acqua, che formano una predilezione del D'Annunzio.

A questo riscontro sostanziale sarebbero da accompagnare altri secondarî, ma non privi di significato, perché sorgono dalla qualità superficiale e splendente e, diremmo,

[1] Si confronti il mio saggio sul D'Annunzio, in *Critica*, II (1904), 1-28, 85-110, in ispecie le ultime pagine.

decorativa, di quelle poesie: quali sono i titoli di cui le raccolte del Seicento si fregiano, non più contente del semplice titolo di *Rime*, che ancor si usava nel secolo precedente, come il D'Annunzio non è stato contento dei titoli semplici di *Poesie* e *Nuove poesie*. Alla *Lira* del Marino seguirono le *Tre Grazie* e le *Veneri* del Bruni, *I nove cieli* del Fontanella, *La selva poetica* del Sempronio, il *Marmorio di Elicona* del Rovetti, l'*Armonia* del Cusano, i *Vezzi d'Erato* del Quirini, la *Benda di Cupido* del Michiele, le *Stille d'Ippocrene* del Bissari, il *Giardino poetico* dello Zazzaroni, le *Sirene* di Pietro Casaburi, le *Quattro stagioni* di Lorenzo Casaburi, le *Scintille poetiche* del Lubrano, l'*Arpa poetica* del Gaudiosi, e via discorrendo: titoli spesso ingegnosi e sempre risonanti e pomposi. Quelle raccolte sembrano, nel loro stesso frontespizio, avvertire che è inutile cercare in esse l'intimità, l'affetto profondo, la commozione contenuta.

Altro riscontro secondario, e pur fondato su motivi essenziali, è nello sfruttamento che il Marino e i suoi fecero, come il D'Annunzio, della letteratura antica e contemporanea: onde il poeta napoletano di tre secoli addietro, come l'odierno abruzzese, fu segno di velenose accuse e di un'accurata visita doganale pei furti che portava addosso: indagini che continuarono per un pezzo e recarono le più strane sorprese. Il Marino fu costretto perfino a dare una teoria dell'imitazione e del plagio, nella lettera a Claudio Achillini che precede la *Sampogna*: e sullo stesso argomento tornava il suo amico Onorato Claretti, nella prefazione alla terza parte della *Lira*. Non solo nei libri degli avversari, ma anche in quelli dei suoi fautori od estimatori, s'incontrano osservazioni sulle sue fonti: così il Meniani indicava le fonti spagnuole di molti sonetti del Marino [1], e il Battista ringraziava Baldassarre Pisani di

[1] Si veda in questo volume, p. 192 *n.*

avergli comunicata una « bella preda », e, cioè, che la *Disputa amorosa* del Marino era trasportata di pianta da uno dei *Colloquia* di Erasmo[1]. Ma lo stesso Battista era poi accusato dal Cicinelli di avere rubato alcuni sonetti al Britonio[2]. Non pochi (oltre il Marino) scrissero di proposito sulla questione del plagio, e dei limiti tra cui l'imitazione e l'appropriazione erano lecite[3]. Né tutto ciò è un mero accidente. Il poeta di scarsa intimità si fa di ogni cosa un oggetto di diletto, e si esprime nelle piú varie forme, perché la sua personalità è poco profonda. Il medesimo fatto si osserva allora nell'arte, in pittori come Luca Giordano, che imita i piú varî pittori.

Infine, nei marinisti come nel D'Annunzio, è dato osservare il vano sforzo di superare la cerchia strettamente sensuale, col ricorrere che i primi facevano all'arguzia e all'allegoria, e il secondo ai « gesti » e agli accenni e « simboli », che dovrebbero essere gravi di un significato superiore.

Noi non diremo che queste e altre somiglianze, che si possono stabilire tra i due movimenti artistici, siano inutilmente osservate; perché è chiaro che esse hanno l'utilità di tutti i procedimenti comparativi, in quanto rendono attenti a certi caratteri, che, senza quelle comparazioni,

[1] *Lettere* (Bologna, 1678), pp. 96-8.

[2] G. Cicinelli, *Censura del poetare moderno* (Napoli, Passeri, 1672), pp. 156-61. Cfr. F. Meninni, *Furti svelati nelle poesie meliche e negli epigrammi di Giuseppe Battista* (s. l. a.).

[3] Senza menzionare scritti noti (come quel che dice il Bartoli nell'*Uomo di lettere*), ricorderemo l'Aprosio, *La grillaia* (col nome di Scipio Glareano, Napoli, 1668), grillo VII, pp. 64-95; F. Meninni, *Il ritratto del sonetto* (Napoli, Passeri, 1677), c. 56, pp. 329-42: « Se il furto sia lecito a chi scrive poesie ». Il Lubrano (*Suaviludia musarum ad Sebethi ripam*, Napoli, Raillard, 1696) ha un epigramma: « *Poëtis licet ex antiquis furare* ».

non si scorgerebbero, o, almeno, non si vedrebbero in modo spiccato. Ma conviene insistere sul limite di tali comparazioni, che offrono soltanto alcuni caratteri generici e non attingono mai quelli propri e individuali dei fatti, degli individui, delle epoche.

Perché, nonostante le somiglianze, il marinismo è il marinismo, e il dannunzianismo è il dannunzianismo. Non soltanto l'elemento artificioso, che si nota nell'uno e nell'altro, è, come si è accennato, diverso, perché diversi sono i presupposti di cultura delle due epoche: ma perfino la sensualità, che sembra tanto simile, è diversa. In quella dannunziana, com'è chiaro, vibrano inconsapevolmente tutte le esperienze spirituali dei tre secoli, che sono trascorsi dai giorni del Marino ai nostri.

FINE.

INDICE DEI NOMI (*)

A

Abati A., 322, 343.
Abbattutis G. A. *vedi* Basile G. B., 25, 35, 36, 37.
Abramo di Santa Clara, 180.
Abriani P., 423.
Accademici della Crusca, 30; Incauti, 19, 43; Oziosi, 21, 43, 145, 155; Risoluti, 41; Sileni, 32; Scatenati, 42; Stravaganti, 6.
Acciani G., 425.
Achillini C., 332, 399, 410, 411, 413, 417.
Acquaviva G., 128.
Acquaviva O., 128.
Ademollo A., 320, 323.
Adriani P., 246.
Alba (duca d'), 21, 113, 118.
Aleardi L., 106.
Alvarez di Toledo *vedi* Alba.
Alvarez D., 147.
Ambra F., 284.
Ambra (d') R., 200.
Amenta N., VIII, 126, 305, 368.
Ammirato Scip., 298.
André, 181.
Annunzio (d') G., XV, 430-433.
Antonio N., 175.
Aquino (d') G., 402.
Arcoleo G., 198.
Argensolas, 114, 149; *vedi* Leonardo.
Aretino P., 279, 283, 309.
Arienzo (d') Nic., 340.
Ariosto, 279, 348.
Aristotele, 261-2.
Artale G., 422, 427, 428, 430.
Avisati M. *vedi* Fontanarosa.

B

Baldinucci F., 348, 355.
Baldo F., 244.
Balducci F., 379, 420, 421, 423.
Balzano F., 39.
Barberini Maffeo, 400.
Barese F., 246.
Barone Camillo, 13.
Barone Caterina, 24.
Barone Eleonora, 13, 24.
Barone Muzio, 9, 10.
[illegible]
[illegible]
Basile [illegible]
20, 21, [illegible]
Basile Domenico, 41.
Basile Felice, 71.
Basile [illegible]

(*) Questo indice dei nomi più rilevanti è stato compilato dall'[illegible] prof. Vincenzo Spampanato.

Basile Gian Battista, 3-9, 10, 11-24, 28, 31, 35-37, 38, 39, 40, 43-59, 61-69, 71-82, 83, 92, 103, 105, 107, 115-118, 140, 304, 331, 349, 356. — Opere italiane: *Aretusa*, 77; *Avventurose disavventure*, 11; *Egloghe amorose e lugubri*, 12; *Guerriero amante*, 19; *Imagini delle più belle dame napoletane ritratte da lor propri nomi in tanti anagrammi*, 19; *Madriali et ode*, 9; *Monte di Parnaso*, 21; *Ode*, 21; *Osservazioni*, 16; *Pianto della Vergine*, 9; *Rapimento di Virgilio vendicato*, 11; *Teagene*, 20, 22; *Venere addolorata*, 12; *vedi* 108-112. — Opere napoletane: *A lo re de li viente*, 80; *Lettere*, 36, 63; *Lu cunto de li cunti*, 43, 51, 58, 63, 68, 71, 81, 84, 85, 92, 324, 330, 349, 350, 351; *Muse napoletane*, 43, 44, 48, 63. — Poesie spagnuole: 115-118.
Basile Giuseppe, 106.
Basile Lelio, 10, 13, 106.
Basile Margherita, 15, 106.
Basile Vittoria, 10, 15, 106.
Battista G., 332, 409, 413, 418, 426, 427, 428, 431, 432.
Belloni A., IX, X, XV.
Belvedere A., 367.
Bembo G., 7-8.
Bembo P., 16, 64.
Bergazzano G. B., 17.
Bernardino da Siena, 171.
Bernaudo F., 42.
Berni F., 33, 40, 137.
Bettinelli S., 169, 189.
Bidelo G. B., 133.
Biondo M. A., 91.
Bissari P. P., 431.
Bitonto *vedi* Musso C.
Blasiis (de) G., 325.
Boccaccio, 25, 63, 66, 276.
Boccalini T., 126, 192, 303, 368, 369.
Boncompagno, 275.
Bonuomo A., 206.
Boileau, 181.
Boscan J., 135.
Bottari, 335.
Bouhours, 419.
Braca V., 310.
Bracciolini F., 149, 331, 332.
Brignole-Sale A. G., 386, 392, 412, 413.
Brinacio P. *vedi* Lubrano.
Britonio G., 432.
Bruni A., 396, 407, 415, 416, 417, 431.
Bruno Giordano, 62, 120.
Bulifon A., 71.
Burkhardt J., 347.
Burney C., 334, 340.

C

Caetano S., 391, 394.
Calcese A., 16, 30, 249.
Callot J., 206, 210, 331.
Caminata (padre), 176.
Cammarano V. detto Giancola, 246.
Campanella T., 383.
Canale G., 408.
Capaccio G. C., 115, 122, 148, 303, 304, 342, 372.
Capasso B., 26, 220, 303, 376.
Capeci C. S., 246.
Caporali C., 127-144.
Capua (di) Dorotea, 19.
Caracciolo G. B., 24, 107.
Caracciolo M., 16, 17.
Caracciolo T., 159.
Carafa F., duca di Nocera, 157, 158.
Carafa L., principe di Stigliano, 9, 11.
Caravelli V., 181, 220, 227.
Carbone N., 310.
Carducci G., 328, 331, 334, 348.
Casa (della) G., 64, 281, 282, 387.
Casaburi L., 414, 423, 431.
Casaburi P., 431.
Casalicchio C., 177, 178.
Castelficardo (padre), 172.
Castelletti C., 296, 298. 301, 303.
Castelli F., 422.

Castro (de) Guillen, 146.
Castro (de) F., 136.
Castro (de) P. F., 12, 134, 135, 145.
Cataneo O., 47.
Cavallucci G., 242.
Cecchi G. M., 284.
Cecchini Pier Maria detto Frittellino, 204, 205, 206, 207, 221, 229, 230, 244.
Celano C., 361-376. Sue opere varie, 366-369: *Guida di Napoli*, 363, 369, 370, 371, 373, 375.
Cerlone F., 246, 247, 306.
Ceron P., 147.
Cervantes M., 127-144, 145, 150, 151, 159.
Cesareo G. A., 315-60.
Cesarini V., XXI.
Cetina (de) Gutierre, 141.
Chiabrera G., XXI, 113, 396.
Chiaiese (dottor), 38, 120, 122.
Ciampoli G., XXI.
Cicinelli G., 432.
Cieco da Ferrara, 51, 91.
Cini G. B., 288.
Cino da Pistoia, 276.
Ciuccio A. *vedi* Calcese.
Claretti Onorato, 431.
Claudiano, 17.
Conforti L., 150-1.
Contarini L., 372.
Cornaro A., 9.
Cortese G. C., 4, 9, 13, 28-35, 36, 37, 38, 39, 40-44, 45, 105, 119-122, 127-144, 217, 232, 304, 330, 331. — Opere: *Viaggio di Parnaso*, 13, 28, 32, 133, 232; *Cerriglio incantato*, 35; *Micco Passaro*, 34; *Poesie sparse*, 119-122; *Vaccagliuscemmo de Cuollo e Perna*, 34; *Vaiasseide*, 30, 31.
Costo T., 311.
Cotarelo E., 154, 155.
Crasso L., 368.
Crescimbeni, VIII.
Critana (de) Gonzales, 175.
Croce G. C., 208.
Cruikshank G., 89.
Curzio L., 333.
Curzio da Marignolle, 333.
Cusano B., 402, 418, 431.

D

Damiani G. F., XVI.
Daniele A., 50, 71, 105.
Davanzati B., 224.
Dejob C., 171, 172.
Dias de Games, 102.
Dieterich A., 208, 218, 219, 220, 221, 222.
Diez de Aux Miguel, 154.
Domenichi L., 280.
Dominici (de) B., 318, 322, 325, 326, 338.
Driesen O., 269.
Dunlop J., 60, 61, 89.

E

Ellio Franc., 148.
Engenio (d') C., 372, 374.
Erasmo, 432.
Ercilla (de) A., 135.
Errico S., 385, 399, 408, 423.

F

Fanelli V., 21[illegible].
Falco (di) B., 372.
Falcone A., 321.
Faraglia N., 325.
Farina G. A., 49, 50.
Farinelli A., 189, 191.
Fasano G., 89.
Ferolla A., 33.
Ferrari G., 34, 61.
Ferri G. L., 89.
Fiamma G., 173.
Filicaia V., XXI.
Fiore (di) Dom. Ant., 246.
Fiorillo Silvio, 203, 205, 206, 215, [illegible], 230, [illegible], [illegible].
Fischart, 87.
Fontaine (la), 52.
Fontana D., 149.
Fontana G. [illegible].

Fontanarosa (padre), 181, 182.
Fontanella G., 389, 390, 394, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 409, 414, 415, 419, 427, 430, 431.
Fortini P., 296.
Fracanzano M., 245.
Franciosini L., 148.
Frisari D., 246.
Fuster M., 175.

G

Gaetano F., 304.
Galiani F., 26, 36, 37, 63, 64, 67, 68, 84, 92, 217, 251, 313.
Galilei, xx.
Gallardo B., 155.
Gaudiosi T., 431.
Giacomo (di) S., 248, 340.
Giannone P., xx.
Giordano F., 372.
Giordano L., 364, 375, 432.
Giovanetti M., 40, 386, 396, 398, 400, 402, 414, 416.
Giraud, 254.
Girolamo da Narni, 176.
Gismondo P., 256.
Giuglaris L., 176.
Giusti, 348.
Glinci L., 22.
Glorizio O., 304.
Goethe W., 247, 254-6.
Goldoni, xx, 306.
Góngora (de) L., 145, 192.
Gonzaga Eleonora, 10.
Gonzaga Ferdinando, 13, 15.
Gonzaga Francesco, 13.
Gonzaga Vincenzo, 10, 13.
Gozzi C., xx, 52, 80, 81.
Granada (de) L., 173.
Gravina, viii.
Grimm J., 62, 64, 84-86, 90, 92, 96, 100.
Guerrini O., 60, 79.
Guerrini F., 244.

H

Heichen P., 89.
Heine E., 52, 140.
Hoffmann E. T. A., 323.
Hontiveros (de) F., 176.
Hurtado de Mendoza D., 141.

I

Iaffei G., 269.
Imbriani V., 4, 38, 43, 52, 63, 66, 67, 89, 106.
Isa F., 304.
Isla (de) J. F., 184-5.

K

Keightley, 89.

L

Labata F., 175.
Lampillas S., 189.
Lanci C., 209.
Lanzi L., 343, 344.
Lauria A., 248.
Ledesma (de) A., 175.
Lemos (de) conte *vedi* Castro.
León (de) L., 173.
Leonardo Bartolomé, 115.
Leonardo Gabriele, 115.
Leonardo Lupercio, 115.
Lepore (padre), 176.
Levi E., 218.
Liebrecht F., 59, 63, 65, 67, 86, 87, 88, 89.
Lippi L., 73, 75, 324, 326.
Liveri (di) barone, 306.
Loffredo F., 372.
Loffredo D. A., duca della Nocara, 158-9.
Lombardi G., 21.
Lorena (di) Claudio o Lorenese, 343.
Lubrano G., 424, 426, 428, 430, 431, 432.
Lucia (ballo), 206, 331.
Lucchesi (padre), 169.

M

Mabillon, 364.
Macedonio M., 397, 414.
Machiavelli, xx, 282.
Maffei (fratelli), 319, 324.

Maia Materdona G. F., 40, 386, 388, 398, 400, 408.
Manfredi Maddalena, 78.
Manfredi Teresa, 78.
Manriquez Caterina, 147.
Manso G. B., 13, 145, 156.
Manzoni, x.
March A., 135.
Maria d'Austria, 21.
Marignolle *vedi* Curzio.
Marinismo, in *Lirica del Seicento*, 377 sgg.; sue tendenze, 381 sgg., e come si giudicò, 379 sgg.
Marino G. B., 3, 17, 20, 190, 192, 379, 380, 429, 430, 432. — Opere sue citate: *La bruna pastorella*, 384; *La disputa amorosa*, 432; *La lira*, 384, 431; *La ninfa tiberina*, 398; *La sampogna*, 431; *La trasformazione di Dafne*, 406, 407, 427.
Martinozzi G., 60.
Martorana P., 31.
Martucci G., 323.
Masaniello, 252, 325.
Maschere e personaggi: *Bracone*, 330; il *Calabrese*, 311; il *Capitan Matamoros*, 203, 204; *Catozza*, 330; il *Cavaiuolo*, 310; *Cola*, 205; *Colombina*, 209; *Coviello*, 205, o *Coviello Ciavola*, 209 e 330, o *Coviello Patacca*, 330; *Giangurgolo*, 312; il *Napoletano*, 284; *don Pancrazio Cucuziello*, 315; *Pascariello*, 205, o *Pascariello Formica*, 323, o *Pascariello Pettola*, 323; *Pierrot*, 249; *Policinella Cetrulo*, 208; *Razzullo*, 305; *Sciosciammocca*, 209; lo *Studente calabrese*, 313; il *Trastullo*, 207; *Zanni*, 220; *Zeza*, 209.
Masi E., 81.
Masuccio, 310.
Masturzo M., 321.
Mauro G., 279.
Maury (abate), 169.
Medici (di) F., 29, 129.
Mele E., 149.
Menendez y Pelayo M., 186.
Mendoza (de) A., 159.
Mendoza (de) Barros, 134.
Mendoza (de) D., 33, 134, 141.
Meninni F., 192, 431-2.
Metastasio P., 429.
Michiele P., 431.
Minieri Riccio C., 32, 39, 42.
Minozzi P. F., 380 sgg.
Minucci P., 73.
Molière, 243, 300.
Montesquieù, 126.
Monti G. C., 243.
Montolmo (padre), 172, 175.
Morando B., 384, 385.
Morgan (lady), 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 343, 344, 348, 349.
Morlino G., 51, 90.
Morsolin B., IX, x.
Muratori, VIII, 428.
Murtola G., 424.
Muscettola A., 149, 330.
Musso C., 172, 175.

N

Napoli: archi dello spedale di Cola di Fiore, 371, 372; archivi, 374; borghi, 373, 374; chiese, 373, 374, 422; suoi descrittori, 372, 373; grotta degli Sportiglioni, 371; iscrizioni latine, 424, 425; *vedi* Maschere e personaggi; strade Sant'Antonio Abate e Sant'Antonio di Padova, 371 etc.
Narducci A. M., 334.
Nicodemo L., 228.
Nonno, XVI, 17.
Novati F., 227.
Novellieri (dei) Clavelli G., 14[illegible]

O

Oliva F., 67, 76.
Ongaro (per Jono), 154, 159, 160.
Orchi E., 176.
Ortigosa (de) A., 114.
Ossuna (di) duca, 146.
Ovidio (d') F., 189.
Ozzola L., 359.

P

Palizzi F., 327.
Pallavicino Sforza, 193, 348.
Panigarola F., 172, 174.
Paoli P. F., 391, 404, 414.
Paolino Lucrezia, 324.
Paravicino O., 173.
Passante A., 245.
Passeri G., 323.
Pércopo E., xv, 25.
Perez de Montalván J., 112.
Perrault, 55, 95.
Perrucci A., 203.
Pers (di) C., 385, 414.
Perrucci A., 203, 211, 229, 244.
Petito A., 248.
Petronio, 273.
Piccolomini A., 284, 286, 309.
Pinelli G., 21, 48, 49.
Pitré G., 17, 61, 84, 89.
Polcinella J., 217.
Pona F., 386, 408, 409, 411, 412, 430.
Porta (della) G. B., 109, 232, 300, 303, 305.
Preti G., 399.
Promontorio, 153-4.
Pulci L., 276, 277, 289.
Pulcinella, 197-260; *vedi* Napoli e Maschere e personaggi.
Pulcinella delle Carceri, 219, 220.
Puymaigre (de), 102.

Q

Quadrio F. S., 348.
Quevedo (de) F., 43, 115, 147.
Quiñones (de) G., 152.
Quirini L., 410, 414, 431.

R

Rabelais, 58, 59, 60, 61, 63, 121.
Ramon T., 175.
Ranieri A. F., 284.
Redi, 357.
Reich H., 261-70.
Reni G., 407.
Renier R., 359.
Reppone Masillo *vedi* Sarnelli.
Riccardi N., 176, 187.
Ricciardi G. B., 319, 320, 324, 342, 357.
Righello F., 221, 304.
Roberto da Lecce, 171.
Rosa (de) L., 26.
Rosa Salvatore, 318-359. Opere letterarie: satire (348 sgg., 354 sgg.: *La Babilonia*, 322, 327, 354; *La guerra*, 326, 327, 350, 353; *La musica*, 327, 351; *La poesia*, 327, 330, 349, 350, 352, 355; *L'invidia*, 327, 328, 353; *La pittura*, 327, 330, 331, 352, 353; La satira settima, 327 sgg., 354); poesie, 327, 334; epistolario, 334, 335. Opere pittoriche, 335, 336, 337.
Rosell y Fuenllana D., 147.
Rossetti G., 89.
Rovetti G. A., 395, 402, 431.
Rua G., 51, 52, 81, 91.
Ruffo A., 319.

S

Saavedra y Guzman M., 114.
Sainte-Beuve, 55.
Salfi F., xiii, xv, 419.
Salimbene, 275.
Salinas (di) conte, 135.
Salomoni G., 396, 414, 418, 421, 422, 423.
Salvini A. M., 328.
Sanctis (de) F., xiii, 81, 198.
Sand M., 312, 313, 314.
Sarmiento R., 175.
Sarnelli P., 67, 71, 72, 77, 78, 81, 373.
Sarpi P., xx.
Satha C., 268.
Savonarola G., 171.
Sbarra T., 385.
Scarpetta E., 216, 257.
Scherillo M., 202, 232, 246.
Schiller F., 84, 127, 179.
Scott Walter, 88.
Segneri P., 177, 184.

Sempronio G. L., 387, 392, 409, 410, 414, 431.
Senese T., 422.
Sercambi G., 51.
Serio L., 64, 84.
Seripando G., 172.
Sersale A., conte di Casamarciano, 245.
Settembrini L., 29, 176.
Sfessania (ballo) *vedi* Lucia.
Sgruttendio Filippo, 38, 39, 40, 42, 106, 330, 417.
Shakespeare, 303.
Solis (de) A., 367.
Sorgente M. A., 372.
Sorrentino G. C., 304.
Spadaro Micco, 321.
Staibano A., 30.
Stefano (de) P., 372, 374.
Stigliani T., 333, 379, 394, 397, 400, 413, 414, 415.
Straparola G. F., 51, 61, 65, 90, 99.

T

Tansillo L., 333.
Tanucci B., 185.
Tari A., 345, 246, 347, 356, 357.
Tarsia (di) Galeazzo, 16, 64.
Tassis (de) J., conte di Villamediana, 114, 115, 155, 157, 159.
Tasso T., 301, 381, 396.
Tassoni A., 148, 192
Taylor J. E., 89.
Telesio B., 151.
Tesauro E., 168, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 186.
Tiraboschi, IX, XI, XII, 176, 189.
Torelli G. C., 304.
Torello A., 304.
Tornielli G., 184.
Torraca F., 198, 310.
Torre (della) F., 60.
Tufo (del) G. B., 217, 331.

U

Uccelli F., 307.
Urrea G., 280.

V

Valentini F., 155.
Valle (della) F., 414.
Vega (de) Lope, 126, 127, 135, 192, 366.
Velardiniello, 26.
Verucci V., 211, 233.
Vico G. B., XX, 426.
Villamediana (de) [illegible] Salinas.
Vista (la) L., 339.
Volcacius Sedigitus, 202.
Voltaire, 63.
Vouet, 323.

W

Wieland, 81-84.

Z

Zachia (padre), 176.
Zanotti Angela, 78.
Zanotti Teresa, 78.
Zazzaveni P., [illegible]
Zeno A., VIII, IX.
Zinano G., 111.
Zito [illegible] 407, 414.
Zucchi F., 212.

INDICE

Prefazione . . . . . *pag.* [illegible]

I. Giambattista Basile e il « Cunto de li cunti »

I. Vita e opere italiane del Basile . . . . . [illegible]

II. La letteratura del dialetto napoletano e le opere dialettali del Basile . . . . . [illegible]

III. Il « Cunto de li cunti » come opera letteraria . [illegible]

IV. Fortuna del « Cunto de li cunti » . . . . . [illegible]

V. Il « Cunto de li cunti » e la novellistica comparata [illegible] 85

Illustrazioni e documenti:

I. Intorno alla biografia del Basile . . . . [illegible]

II. Bibliografia delle opere italiane del Basile [illegible] 108

III. Poesie spagnuole del Basile . . . . . [illegible]

IV. Poesie sparse di G. C. Cortese . . . . [illegible] 119

II. Due illustrazioni al « Viaggio del Parnaso » del Cervantes.

I. Il Caporali, il Cervantes e Giulio Cesare Cortese [illegible] 125

II. Viaggio ideale del Cervantes a Napoli nel 1612 [illegible]

III. I predicatori italiani del Seicento e il [illegible] [illegible] 161

Appendice: Secentismo e spagnolismo . . . [illegible]

IV. Pulcinella e le relazioni della commedia dell'arte con la commedia popolare romana . . . . . [illegible] 195

Introduzione . . . . . *pag.* 197
I. L'inventore del Pulcinella. Nome, cognome, patria e vestito del personaggio . . . . . » 203
II. I precedenti del Pulcinella. La questione dell'origine antica romana . . . . . » 215
III. Per la storia del Pulcinella . . . . . » 229
IV. Celebrità del Pulcinella. Pulcinella simbolo del proletario napoletano . . . . . » 251
V. Conclusione . . . . . » 257
Appendice: Ancora sulla derivazione dei tipi comici italiani dalla commedia popolare antica . . . . . » 261

V. Il tipo del Napoletano nella commedia.
I. I toscani e la satira contro i napoletani . . . . » 273
II. Il personaggio del Napoletano nella commedia del secolo decimosesto . . . . . » 283
III. Fissamento del personaggio nella commedia del tardo Cinquecento . . . . . » 295
IV. Decadenza del personaggio . . . . . » 303
Appendice: Di alcuni altri tipi regionali del Mezzogiorno nella commedia . . . . . » 309

VI. Salvator Rosa . . . . . » 315

VII. Un descrittore di Napoli: Carlo Celano . . . . » 361

VIII. Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento . » 377

Indice dei nomi . . . . . » 435

3409

AUG 3 1 1995